

Al. Ciorănescu

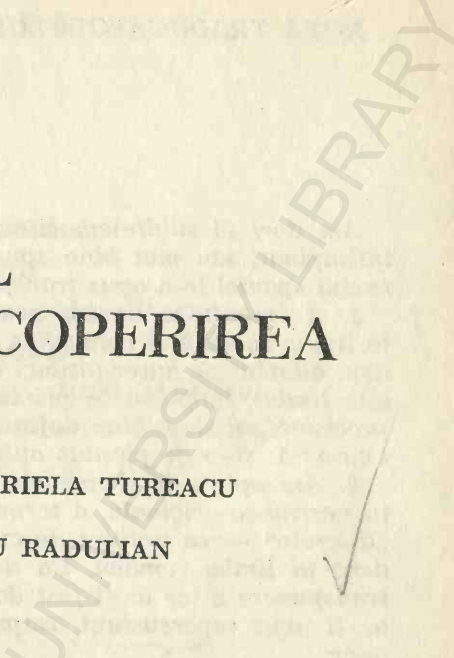
**Barocul sau  
descoperirea  
dramei**

Alexandru  
Ciorănescu

# BAROCUL SAU DESCOPERIREA Dramei

În românește de GABRIELA TUREACU

Postfață de DUMITRU RADULIAN





## NOTA TRADUCĂTORULUI

Am dori să subliniem cîteva dificultăți pe care le-am întîmpinat, sau mai bine spus, cîteva rezistențe pe care textul spaniol le-a opus transpunerii lui în limba română.

1. A trebuit să optăm pentru traducerea *literală*, în limba română, a versurilor, din fidelitate pentru procedeul adoptat de autor (atunci cînd traduce în spaniolă din alte limbi), interesat în primul rînd să pună în evidență procedee stilistice bine definite, care într-o versiune *literară* și-ar fi pierdut autonomia structurii.

2. Am optat, de asemenea, pentru menținerea în text, în versiunea originală, a termenilor spanioli „agudeza” și „discreto” — ca noțiuni de cultură care nu au corespondent în limba română. Ca urmare a acestui fapt, orice transpunere a lor ar fi fost doar una perifrastică, ceea ce ar fi avut repercusiuni asupra sintaxei frazelor în care apar.

# INTRODUCERE

1. Originea termenului
2. Originea noțiunii
3. Dificultățile barocului literar
4. Situația lui actuală
5. Teoria barocului după Wölfflin
6. Insuficiența ei pentru literatură
7. Obiectul lucrării de față

Barocul literar beneficiază astăzi de toate favorurile modei. Cu numai treizeci de ani în urmă, termenul era practic necunoscut și aproape inexistent în studiile de critică și istorie literară, iar acum o jumătate de veac, cu o semnificație redusă, se limita exclusiv la domeniul istoriei artelor.

Situația s-a schimbat mult de atunci. După ce a cucerit cu succes teritoriul artelor plastice, unde barocul desemnează în mod curent și astăzi, cea mai mare parte a manifestărilor artistice ale secolului al XVII-lea, este rîndul istoriei literare, acum, de a-i face concesii din ce în ce mai însemnate. În această privință, cu adevărat generoși au fost ultimii zece sau cincisprezece ani, prin sporirea simpatetică a studiilor care își propun prin intermediul discuțiilor de principiu sau al investigațiilor de detaliu, să clarifice și să delimiteze conținutul acestei noțiuni, al cărei interes pentru istoria culturii este evident, chiar în studiile care se află numai la periferia celor de specialitate.

Totuși, în ciuda înmulțirii numărului studiilor și a interesului constant pe care tema îl suscită, rămîne dificilă și prematură, poate, o evaluare a rezultatelor obținute pînă acum. Discuțiile de principiu n-au reușit să clarifice total definiția barocului literar, iar investigațiile de detaliu, deși au atras atenția asupra unui mare număr de teme și aspecte legate de problemă, nu sînt suficiente pentru conturarea unei așa numite hărți a barocului. Dar cu toate acestea, deși ideea de bază continuă să rămînă oarecum confuză, se pare totuși că termenul și realitatea mai mult sau mai puțin clară pe care o desemnează, și-au cîștigat deja drept de cetățenie în istoria literară. Bibliografia aferentă este deja impresionantă, pe cale de a deveni amenințătoare. Astăzi, în cursurile universitare, barocului literar i se acordă aceeași importanță ca și Renașterii sau Clasicismului, noțiuni, acestea din urmă, cu rădăcini în-

comparabil mai adânci și considerate, adesea, profund opuse barocului. Manualele de literatură îl menționează încă de multă vreme în Spania și, pe zi ce trece tot mai mult, în Franța. De acum înainte, le va fi tot mai greu viitorilor istorici literari să nu țină seama de acest curent, epocă sau diviziune, cum am putea să-l numim deocamdată. De aceea, și cu toate dificultățile de care se lovește inevitabil un eseu de sinteză, oarecum prematur, n-ar fi inutilă poate o încercare de a ne ordona ideile și de a clarifica cel puțin acele concepte care sînt sau par susceptibile de o mai rapidă înțelegere.

Spuneam înainte că încercarea nu va fi ușoară, mai ales din cauza noutății temei. Treizeci de ani în perspectiva istoriei literare nu formează o epocă; și s-a făcut totuși destul în această perioadă, chiar dacă s-a atras numai atenția asupra existenței unei epoci literare, sau, mai bine spus, asupra unor trăsături comune și specifice acestei epoci. Pînă acum cercetările s-au menținut doar la suprafață, căci nu vizau decît identificarea problemei; iar acum cînd știm că ea există, vom avea nevoie de tot atîta timp sau poate mai mult, pentru a-i cunoaște toate datele și a le examina în profunzime. Un eseu de genul celui de față nu poate pretinde o epuizare a problemei, ci doar semnalarea cîtorva din trăsăturile ei cele mai evidente, în special a acelor care ar contribui, poate, cel mai mult, la diferențierea barocului și la stabilirea adevăratei sale individualități.

Dacă noțiunea de baroc este recentă, nu mai puțin recent este, din punct de vedere filologic, termenul care o desemnează. Originea termenului nu pare să fi primit pînă acum o explicație satisfăcătoare. În această privință, două principale ipoteze se înfruntă, pentru a nu ne mai opri asupra altor sugestii care au și mai puține șanse de probabilitate; încă este și așa destul de greu să se opteze pentru vreuna dintre cele două ipoteze principale.

Conform celei dintîi, care pare să fi fost pusă în circulație pentru prima oară de Karl Borinski, în 1914, *barocul* ar deriva din termenul scolastic *baroco*, una din numeroasele figuri ale silogismului pe care le preda scolastica medievală, folosindu-se de formule mai mult sau mai puțin mnemotehnice. *Baroco*, ca și *barbara* sau *bara-*

*lipton*, alături de alți termeni proprii logicii antice, ar fi deci o formație artificială, bine cunoscută elevilor din Evul Mediu. Odată cu decăderea învățămîntului scolastic și cu reforma programului de studiu în timpul Renașterii, termenul pare să fi fost discreditat asemenea tuturor celorlalte instrumente ale filozofiei scolastice în general, ajungînd să aibă un sens intermediar între ciudat și barbar, ceva cu un aer straniu și pretențios, ceva care pretinde să iasă în evidență și nu reușește decît să se acopere de ridicol.

Existența acestui sens al cuvîntului este certă, căci îl găsim atestat în numeroase texte posterioare Renașterii<sup>1</sup>. Este deci evident, și aceasta vine în sprijinul autenticității etimologiei menționate aici, că termenul de *baroc*, asemenea aceluia de *gotic*, a fost utilizat inițial cu un sens depreciativ și aplicat într-o accepție net peiorativă. Faptul nu constituie o excepție, căci se repetă și în cazul altor termeni specifici istoriei culturii, care desemnează tot ansambluri de doctrine sau tehnici artistice, cum ar fi de pildă *libertin* sau, cu mici deosebiri *romantic*.

S-ar putea presupune deci, că într-o primă epocă, epitetul de *baroc* a început să fie aplicat acelor manifestări artistice sau de altă origine care se îndepărtau de la căile atît de clar trasate de canoane și de marile figuri ale Renașterii și care, din pricina acestei inconformități zgomotoase sau pretențioase față de ideile în vigoare, păreau să reamintească vremurile de întunecată barbarie ale Evului Mediu. Și este cunoscut faptul că secolul al XVI-lea și cu atît mai mult următorul au privit cu cel mai orgolios dispreț epoca aceasta, care părea atunci cu mult mai îndepărtată în timp decît antichitatea însăși; și nu este deloc surprinzător că pentru a desemna creațiile acelor timpuri sau pe acelea care păreau să le reamintească s-a folosit un termen atît de caracteristic învățămîntului medieval.

Cu atît mai mult cu cît, pînă în zilele noastre, se pot

---

<sup>1</sup> Américo Castro, în „Revista de Filología Española“, XXI (1934), p. 76, indică două texte caracteristice în acest sens, unul aparținînd lui Montaigne și celălalt lui Pascal. În ciuda diferențelor de redactare, e posibil ca acesta din urmă să fi avut în vedere textul corespunzător al lui Montaigne.



semnala numeroase cazuri în care termenul de *baroc* continuă să fie folosit într-un sens mai mult sau mai puțin depreciativ sau peiorativ; astfel, toată generația anterioară generației noastre îl aplica în special exagerărilor stridente și invențiilor alambicate și reci care, de obicei, rănesc gustul modernilor. Doar în zilele noastre s-a ajuns, în sfârșit, la o oarecare reabilitare a cuvîntului, folosit din ce în ce mai puțin cu sensul său peiorativ. Această reabilitare se datorează criticii istorice, exact ca și în cazul *goticului*. Există o deosebire totuși, aceea că va fi nevoie de mult timp încă pentru ca gustul și dragostea pentru baroc să pătrundă definitiv și tot atît de adînc, așa cum s-a întîmplat cu goticul, în conștiința aceluia pe care l-am putea numi odată cu Ortega y Gasset, „omul istoric”<sup>2</sup>.

Cea de-a doua ipoteză consideră cuvîntul *baroc*, derivat din portughezul *barroco*, termen tehnic folosit de bijutieri pentru a denumi perlele care prezintă un defect de constituție și care, din cauza formei lor neregulate, sînt socotite mai puțin valoroase decît acelea cu o formă perfect ovală. Acest sens este atestat nu numai în portugheză, ci și în spaniolă și franceză, unde a pătruns începînd cu secolul al XVII-lea<sup>3</sup>. Filologii în general nu par să se opună faptului de a admite că termenul romanic provine din portugheză, deși în realitate nu se știe nimic despre originea acestuia nici în Portugalia.<sup>4</sup>

Dacă se admite această ipoteză, este de înțeles că ter-

---

<sup>2</sup> Proveniența termenului de *baroc*, expusă aici, a fost semnalată pentru prima dată, după cum s-a arătat mai sus, de Karl Borinski. De la el a luat-o Benedetto Croce, *Der Begriff der Barock*, Zürich 1925, comunicare ce va constitui mai tîrziu prima parte a lucrării sale *Storia dell'età barocca*, Bari 1943. Majoritatea cercetătorilor moderni, între care Ludwig Pfandl, Américo Castro și René Wellek, par să încline în favoarea acestei ipoteze.

<sup>3</sup> Cf. Covarrubias, *Tesoro de la Lengua Española* (1618), ed. Martin de Riquer, Barcelona 1943, p. 197: „Dintre perle, sînt numite baroce acelea care sînt inegale ca formă”. Furetière, *Dictionnaire universel de la langue française*, La Haye 1690, vol. I, S. V. *Baroque*: „Termen utilizat de bijutieri, atribuit doar perlelor care nu sînt perfect rotunde”. La fel și la Richelet, *Dictionnaire de la langue française*, vol. I, Paris, 1728, p. 254, fără ca vreunul din autorii menționați să indice și un alt sens al cuvîntului.

<sup>4</sup> H. Barbier, în „*Proceedings of the Leeds philosophical Society*” 1, (1925), p. 19; citat de E. Gamillscheg, *Etymologisches Wör-*

menul avea, probabil, în spiritul celor care l-au aplicat pentru prima oară în artă, o semnificație specială, diferită de aceea menționată mai sus. Dacă *baroc* este un termen care s-a extins de la domeniul bijuteriei la artă, înseamnă că trebuie să fi fost folosit, cel puțin la început, pentru a denumi acele opere care se deosebeau de cele clasice și se abăteau de la canoanele artei, prin neregularitatea lor. Nu mai este nevoie să adăugăm că această neregularitate trebuie să fi fost considerată drept cauză a imperfecțiunii și că „operă barocă” a însemnat inițial, ca și „perlă barocă”, operă de mică valoare, care nu corespunde exigențelor artei „adevărate”.

Așa se explică, fără îndoială, confuzia pe cât de frecventă pe atât de surprinzătoare, între „baroc” și „neregulat” sau „liber”; confuzie ce se ivește mai des, după cât se pare, în istoria literară franceză, unde este mai categorică decât oriunde diferența de stiluri și obiceiuri literare între prima jumătate a secolului al XVII-lea, epocă de nedisciplinată efervescență intelectuală, și a doua jumătate a aceluiași secol, dominată în întregime de preceptele clasicismului. Dacă termenul *baroc* desemnează o perlă neregulată, este firesc să i se asimileze acele opere de artă sau literare care nu corespund idealurilor clasice și care par să aibă un aspect zgrunțuros și neșlefuit, fie din cauza inconsecvențelor de compoziție sau a extravagantei ideilor, fie a deficiențelor unui limbaj poetic ne epurat încă.

---

*terbuch der französischen Sprache*, Heidelberg 1928, p. 83; cf. A. Brachet, *Dictionnaire etymologique de la langue française*, Paris 1870, p. 83; O. Bloch și W. Wartburg, *Dictionnaire etymologique de la langue française*, Paris 1950, p. 58; Angelino Prati, *Vocabolario etimologico italiano*, Torino 1951, p. 107, crede că *it. barocco* derivă din portughezul *barroco*, dar fără nici o legătură cu numele perlei neregulate; ceea ce este inexplicabil, căci accepția cuvântului *barroco*, „stil specific secolelor XVI—XVII”, este modernă în portugheză și derivată în mod sigur din franceză. J. Corominas, *Diccionario critico etimológico de la lengua castellana* vol. I, Madrid 1954, p. 415, înclină spre o posibilă amalgamare a celor două cuvinte, în franceză, pentru a da împreună, termenul adoptat în istoria artei; cu alte cuvinte *baroc* ar rezulta dintr-o încrucișare între *barroco* „perlă neregulată” și *baroco* „figură a silogismului”, opinie care pare a fi cea mai plauzibilă.

Această confuzie care se menține încă în multe studii de literatură, nu are nici o justificare. Evident, un critic care ar încerca să înțeleagă barocul și să-i surprindă trăsăturile cele mai caracteristice și-ar putea imagina, la un moment dat, că din punctul de vedere al literaturii franceze, barocul este nesupunerea conștiință sau inconștiință, spiritul de revoltă și de independență față de tirania clasicismului. Dar această interpretare nu rămâne în picioare din mai multe motive și în primul rînd, chiar în Franța, pentru că barocul precede ceea ce numim clasicism, adică, apare într-un moment în care nu avea împotriva cui să se ridice; conceptul de „neregulat“, fiind propriu literaturii franceze, nu are aceeași importanță în celelalte literaturi, în care definește insuficient și inadecvat barocul; la o cercetare mai atentă, lupta între „regulat“ și „neregulat“, în secolul al XVII-lea francez, nu este o luptă deschisă, pe baricade și nici una a opozițiilor categorice, ci o evoluție lentă și anevoioasă care modifică doar o mică parte a ideilor în vigoare, fiind relativ ușor să se surprindă dedesubtul formelor epurate ale clasicismului triumfător, aceeași sursă de idei și aspirații proprii epocii imediat anterioare.

Cert este că această confuzie se păstrează încă. Și chiar dacă ne-am înșelat limitîndu-i valoarea de interpretare, trebuie menționat faptul că acestei confuzii i se datorează, mult mai mult decît oricărei altei împrejurări, creditul redus acordat foarte adesea noțiunii de baroc în cercurile cercetării literare franceze. Dacă se admite identitatea, semnalată mai sus, între „baroc“ și „neregulat“, este necesar să adăugăm că discreditarea barocului a fost obligatorie și inevitabilă, căci, trebuie să recunoaștem, în timpul secolului al XVII-lea în Franța, acesta n-a fost ilustrat decît de scriitori de mina a doua și chiar de mai mică anvergură uneori, care în nici un caz n-ar putea susține comparația cu maeștrii idealului clasic, aparținînd toți generației următoare. Scriitorii „neregulați“ din prima jumătate a secolului, oricît de mult interes ar pu-



tea prezenta uneori, formează, în mod necesar, o generație de sacrificiu, care a servit, prin opera ei, la pregătirea solidului pedestal al clasicismului. Această operă, în ciuda eforturilor erudiției contemporane de a-i atribui o viabilitate ce nu poate fi decît fictivă, își merită de multe ori uitarea în care zace înmormîntată. Se înțelege prin urmare, de ce termenul de „baroc” are încă pentru mulți o rezonanță puțin prestigioasă, de ce aduce în minte ideea de ceva imperfect, chiar atunci cînd ar merita aprecierea. Normele clasice sînt încă foarte puternice; și este firesc să fie așa, căci se sprijină pe însăși prezența clasicilor a căror măreție împiedică să fie uitați, sau să se treacă prea ușor peste ei; și atîta vreme cît scriitorii baroci vor fi considerați contrariul lor și căutați la polul opus, ideile acestora vor fi interpretate obligatoriu drept ceva incomplet, o curiozitate a literaturii, un eșec mai mult sau mai puțin ilustru, cum s-a întîmplat de pildă cu inspirația burlescă. În ceea ce ne privește, înclinăm să credem că este vorba de o explicație incompletă care se bazează doar pe o confuzie tradițională: a identifica ceea ce este baroc cu ceea ce este neregulat, ar însemna să admitem soluții atît de evident insuficiente cum ar fi aceea a identificării clasicismului cu regula celor trei unități.

Oricum, incertitudinile și îndoielile pornesc, după cum se va fi putut vedea, din însăși explicația etimologică a cuvîntului. A opta pentru una dintre cele două ipoteze semnalate deja este destul de dificil; și va continua să fie, atîta vreme cît nu vom dispune de o explicație valabilă a cuvîntului portughez care înseamnă „perlă neregulată”<sup>5</sup>. Totuși, din punctul de vedere al studiilor literare, oscilația între cele două etimologii propuse nu este dăunătoare. Căci, fie că este vorba de termenul scolastic, fie

---

<sup>5</sup> De la Covarrubias încoace, a început să se indice pentru port. *barroco* sp. *berrueco* derivarea din același etimon lat. *verruca*, ipoteză pe care Rew 9241 o consideră îndoielnică. *Barroco*, pe lingă „perlă neregulată”, mai înseamnă în portugheză „prăpastie” sau „peșteră”; ceea ce face posibilă ipoteza ca *barroco* și *barranco* să aibă comun nu numai sensul. Această ultimă părere exprimată deja de Leo Spitzer *Lexicalisches aus den Katalanischen und der übrigen iberoromanischen Sprachen*, Genèva 1921, p. 21—22, pare să fie acceptată de Corominas, *Diccionario*, vol. I, p. 420.

de acela propriu meseriei de bijutier, ceea ce trebuie observat deocamdată, este faptul că cea dintâi aplicare a acestuia în artă și mai apoi în literatură conținea oricum o intenție depreciativă, o anumită nuanță de lipsă de prestigiu, care a fost și este încă foarte greu să fie înlăturată în întregime.

Se pare că pentru prima oară epitetul acesta a fost atribuit anumitor produse ale artelor minore, cum ar fi mobilele sau ornamentele. De aici, termenul s-a extins la studiul arhitecturii, unde a ajuns să califice toată arta celei de-a doua jumătăți a secolului al XVI-lea și pe aceea a secolului al XVII-lea, în întregime, adică a unei epoci în care ornamentul deține în construcție rolul hotărâtor, după cum se știe; mai târziu s-a aplicat atât picturii cât și sculpturii aceleiași perioade. Astăzi termenul este practic unanim acceptat în istoria artelor. Trăsăturile distinctive ale stilului căruia i se aplică acest nume, în forma în care sînt în general admise astăzi, au fost stabilite și magistral analizate de Wölfflin, într-o serie de lucrări celebre care constituie un fel de cod al artelor plastice baroce. Definițiile sale, una din cele mai frumoase cuceriri ale istoriei artelor, au fost discutate și repetate la infinit, fără să fi suferit în ansamblu vreo modificare care să merite o atenție deosebită. O adevărată școală de discipoli apropiați sau îndepărtați au conferit popularitate ideilor maestrului, impunându-le pe plan universal.

Este posibil ca Wölfflin însuși să fi atras inițial atenția asupra unui baroc literar, contemporan barocului artistic, dar deosebit de acesta. Această idee apare pentru întâia oară în lucrarea sa *Renaissance und Barock*, publicată la München în 1888. Înainte de această dată, cum arătam mai sus, termenul înregistrase deja o oarecare aplicare literară, dar numai sporadic și în scopul desemnării unor concepte extravagante<sup>6</sup>, fără să se fi ajuns la ideea existenței unui stil sau a unui mod de gîndire propriu barocului.

---

<sup>6</sup> Astfel de exemplu, pentru G. D'Orcet, într-un articol publicat în „Revue britannique“, 1897, vol. 2. p. 240, discursul domnului de Humervin, la Rabelais, era „un récit baroque“.



Semnaland prezența unei literaturi baroce, Wölfflin îi atribuia drept trăsături caracteristice principale, folosirea unor epitete răsunătoare, a unor cuvinte de efect și a unor repetiții insistente, alături de prezența unor structuri sintactice și stilistice exagerat de complicate. Exacțitatea indicațiilor sale este evidentă, oricât de insuficiente ar fi ele pentru definirea barocului. Era firesc totuși ca un teoretician al artei, făcând incursiuni în domeniul literaturii, să aplice acestui nou teren de investigații viziunea și procedeele de studiu care îi erau familiare; de aceea s-a și oprit încă de la început în cercetarea sa asupra valorilor plastice și de expresie, lăsând în seama istoricilor și criticilor literari, clarificarea problemelor de conținut.

Dar în ciuda autorității lui Wölfflin și a perspectivelor deschise de el, ideile pe care le anticipase doar au pătruns foarte încet în studiul literaturii. În această privință, datorăm mult mai mult ultimilor zece ani, decât celor patruzeci care i-au precedat. Astăzi se poate afirma că locul barocului este deja asigurat în istoria ideilor. Cît privește studiile spaniole se pare că istoricii literari au acceptat destul de ușor adoptarea și într-o oarecare măsură chiar naționalizarea conceptului de baroc literar; și cum în Spania cuvîntul nu apare înconjurat de nuanțele peiorative de care s-a vorbit înainte, se pare că nu a existat nici o opoziție față de tendința, generală deja, de a se identifica barocul literar cu Secolul de Aur, capitolul cel mai bogat și mai glorios din întreaga literatură hispanică. În Italia, se observă, sau cel puțin ni se pare că se poate observa, o tendință aproximativ identică de a se confunda noțiunea de baroc literar cu aceea de „secentism“, cu întreaga literatură a secolului al XVII-lea, cu ideile și idealurile sale, așa cum au fost stabilite de istorici încă înaintea acceptării generale a barocului; dar se pare că persistă și anumite tendințe tradiționale care identifică acest din urmă ideal artistic cu marinismul.

✓Referitor la literatura franceză, problema este destul de complicată, din motivele arătate, dar și din altele ce se vor detalia în cele ce urmează. Cu toate acestea, în ultimii ani s-au acumulat treptat un mare număr de studii doctrinare sau de analiză detaliată. Barocul francez are în

prezent cîțiva apărători cum sînt Marcel Raymond, Raymond Lebègue, Pierre Kohler și Jean Rousset, care se numără printre cei mai buni cunoscători ai acestei epoci, ca să nu mai amintim numeroasa pleiadă de cercetători și istorici ai literaturii, ale căror incursiuni în domeniul barocului se fac pe zi ce trece tot mai frecvente. Pentru a completa acest tablou care nu este decît o rapidă privire de ansamblu, ar trebui să se adauge că adevăratul impuls al studiilor dedicate barocului pornește mai degrabă din exterior, dat fiind faptul că investigatorii cei mai activi ai temei, cei care acordă cea mai mare atenție problemelor pe care ea le suscită, aparțin lumii științifice germane sau americane, unde aceste studii înfloresc azi, mai mult ca oricînd.

Oricare ar fi situația și indiferent de concluziile la care s-ar putea ajunge, pare evident că literatura franceză a secolului al XVII-lea este piatra de încercare a barocului literar în general. În nici o altă țară nu s-au pus problemele cu mai multă claritate și nici nu reclamă o soluționare mai decisivă ca în Franța. Literatura spaniolă sau italiană, asemenea celei engleze sau germane, nu se opun să admită și să confere drept de cetățenie noțiunii și calificativului de baroc, care n-au fost pînă acum decît o etichetă nouă aplicată unor realități întotdeauna evidente și care odată cu noua ipoteză își schimbă mai degrabă numele și nu esența sau semnificația. În privința literaturii franceze însă, este inevitabilă înfruntarea între noile idei și conceptele clasice; cu sau fără voia noastră, este absolut necesar să se aibă în vedere prezența unui dublu fenomen literar, după cum este firesc să se cerceteze ambele componente pe baza unor criterii comune, care din motive la fel de vădite sînt pentru moment criteriile clasice. Oricare ar fi interpretarea barocului, privit ca *forma mentis* și ca viziune asupra lumii și artei în general, această situație trebuie să fie analizată, înainte de toate, în lumina poziției deosebite a secolului al XVII-lea francez și în aceea a poziției reciproce a celor două concepte fundamentale, „clasic” și „baroc”. Nu prezintă importanță, deocamdată, să anticipăm existența unor relații antagonice între cele două concepte sau a vreunei posibilități de a le concilia; ceea ce interesează, într-adevăr, este faptul

că la o definire clară și sigură a barocului literar nu se poate ajunge decât pe baza unei distincții nu mai puțin clare și sigure între Renașterea specific italiană și Clasicismului originar francez. S-ar putea spune chiar, că barocul literar nu există decât în măsura în care se poate demonstra că operele situate cronologic între Renaștere și Clasicism prezintă trăsături comune evidente, care să le confere o personalitate proprie, deosebită de aceea pe care ar putea să le-o dea cele două curente importante care le preced sau le urmează.

### 3

Poate n-ar fi total lipsit de utilitate, să se reamintească aceste adevăruri elementare. Este adevărat că cercetările din ultimii ani au contribuit în mod substanțial la atragerea atenției asupra unor multiple caracteristici baroce ale literaturii franceze a secolului al XVII-lea. Opinia intelectuală se lasă purtată de noile idei încet și parcă împotriva ei înseși. Numeroși cercetători, dintre cei mai pătrunzători, care cunosc cel mai bine ideile și problemele ce împînzesc secolul clasicismului francez, manifestă față de noul concept, dacă nu o atitudine declarat ostilă, cel puțin o suspectă rezervă. Problema s-a pus deja în mod irevocabil și este prea târziu să fie rezolvată prin tăcere. Totuși, se pare că mai există încă numeroși cercetători care continuă să vadă în barocul literar un invadator ce trebuie înfrînt, un intrus cu o exagerată înclinație spre depășirea limitelor. Dacă nu ne înșelăm presupunînd o astfel de atitudine, care nu se exprimă în mod clar și categoric în nici un studiu, faptul nu este lipsit, desigur, de explicație; într-adevăr, barocul tinde să invadeze tot mai mult terenul considerat, pînă nu de mult, sacru, al literaturii clasice și să-și anexeze numele cele mai ilustre ale literaturii franceze; și aceasta, încă înainte de a fi ajuns să se definească și să-și formuleze cu precizie drepturile și pretențiile: *verbi gratia*, se constată că în mod destul de curent Racine este considerat un poet baroc, deși este



difficil de stabilit, din lipsa unor criterii de netăgăduit și universal acceptate, ce înseamnă să fii poet baroc.

Așa se explică ultimele rezerve existente față de includerea barocului în toate manualele de istorie literară. Tendințelor anexioniste ale entuziaștilor barocului, care invadează întreg secolul al XVII-lea francez, le corespunde o rezervă care încearcă să reducă barocul însuși la expresia lui strictă. De aceea, cu greu s-ar putea găsi doi istorici care să determine în mod identic granițele barocului francez. O tendință, cea mai generală poate, îl situează, strivindu-l oarecum, între Renașterea agonizantă și Clasicismul care devine treptat conștient de propriile sale forțe.

Numeroase motive colaborează pentru a limita pretutindeni, dar mai ales în Franța, atenția pe care o merită apărătorii barocului literar. Primul și cel mai general pare a fi confuzia care s-a ivit în mod inevitabil prin aplicarea în literatură a criteriilor și principiilor fixate de Wölfflin, și care, în intenția lui, serveau doar la studiul artelor plastice.

Wölfflin este un critic și un istoric de artă; iar ideile sale, am spus-o deja, deschid o nouă epocă în studiul specialității sale. Așa cum îl înțelege el, barocul se reduce, în esență, la o serie de procedee artistice noi, la câteva inovații tehnice, ușor de recunoscut și caracterizate foarte clar, al căror ansamblu constituie un filtru sigur, deși pentru unii, prea mecanic, pentru a distinge ceea ce este baroc de ceea ce nu este. Există posibilitatea ca acest ansamblu de procedee tehnice noi să nu fie doar un mijloc de identificare a barocului, ci și secretul său, aspirația supremă, obiectul său; aceasta este însă o problemă de artă a cărei cercetare nu ne revine nouă. Sigur este totuși, că aceste criterii atât de clar definite, care permit recunoașterea adevăratei personalități plastice a barocului, nu au nici o legătură necesară cu literatura.

Pentru ca principiile Wölfflin să poată fi aplicate în poezie sau în teatru, este absolut necesar să se demonstreze în primul rînd că, în epoca la care ne referim, există sau poate exista un raport de interdependență între literatură și artele plastice sau, cel puțin, o comunitate de idealuri și interese. Nimeni, după cîte știm, nu

a încercat să dovedească existența unor astfel de relații<sup>7</sup>. Istoria literaturii arată că, dimpotrivă, artele plastice par să urmeze evoluția literaturii și nu invers, deși există păreri care neagă orice contact între arta plastică și poezie sau, cel puțin, orice schimb de idei și procedee, chiar în plin secol al XVIII-lea. Este vorba prin urmare, să aflăm dacă avem sau nu dreptul de a aplica în literatură un termen și o serie de concepte proprii exclusiv artelor plastice; și, dacă presupunem că un astfel de împrumut poate fi admis, ne rămîne să stabilim echivalența care ar exista între rezultatele aplicării lor la arta plastică și acelea pe care le-ar obține istoricii literari operînd cu aceleași concepte.

Lăsînd deoparte această problemă din urmă, subsidiară celei dintîi, n-ar fi inutilă observația că, în esență, această obiecție nu este decît o simplă dispută de cuvinte care de abia atinge conceptele. Acei puțini istorici care se îndoiesc sau, mai bine spus, s-au îndoit de existența în literatură a unei epoci demne de a se numi barocă, asemenea epocii care îi corespunde în periodizarea artelor plastice, ocoleau de fapt problema barocului literar, ocupîndu-se de numele său, în loc să se ocupe de existența sau trăsăturile sale distinctive. Numele nu constituie o problemă; mai important ar fi să ne asigurăm că în perioada la care ne referim, există un fenomen care să imprime producției literare a epocii trăsături proprii, de neconfundat sau, dimpotrivă, că această idee nu este decît o iluzie. Presupunînd că s-ar cădea de acord asupra

---

<sup>7</sup> Cf. pătrunzătorul studiu al lui René Wellek, *The parallelism between literature and the arts*, în *The English Institute Annual*, 1941, Columbia University Press 1942, p. 29—63. Concluzia sa este categorică, în sensul că metodele care s-au folosit pînă acum în studiul comun al literaturii și artelor nu au nici o valoare, căci se bazează doar pe asemănări vagi, pe idei preconcepute și pe sloganuri. Totuși în ultimii ani se înmulțesc treptat studiile care încearcă să aplice criterii comune literaturii și artelor plastice. Cf. J. Babelón, *Pintura y poesia en el Siglo de Oro*, în *Clavileño*, 2 (1950), p. 16—21; H. Hatzfeld, *Textos teresianos aplicados a la interpretación de El Greco*, în *Clavileño*, 3 (1950), p. 1—11; H. Hatzfeld, *Artistic parallels in Cervantes and Velázquez* în *Estudios dedicados a Menéndez Pidal*, vol. III, Madrid 1951, p. 265—97; Everett W. Hesse, *Calderón y Velázquez* în *Clavileño*, 10 (1951), p. 1—10.



existenței unui corp de doctrine, a unui curent, punct de vedere, sau orice alt nume ar primi, net diferențiat de ceea ce îl precede sau îi urmează, ar fi indiferentă denumirea care i s-ar putea da, cu atât mai mult, cu cât termenul de „baroc” este, la origine, la fel de impropriu aplicării în literatură cât și în artele plastice.

Mai mult, numele tuturor curentelor în literatură sau în artă sînt, în parte, rezultatul întîmplării și nu au decît o legătură foarte îndepărtată cu noțiunile pe care trebuie să le reprezinte. Se știe foarte bine că numele dat în mod obișnuit artei „gotice” este cel puțin la fel de impropriu ca și acesta; totuși, dacă s-ar ține seama, o dată pentru totdeauna, de faptul că denumirea nu este emblematică, nici explicativă, termenul ar putea fi utilizat în continuare fără mari inconveniente. Căci există o mare deosebire între numele în sine, simplă convenție, și a ști în ce măsură conceptele proprii barocului în artă coincid cu idealurile literaturii, ceea ce constituie o problemă cu mult mai delicată, la care ne vom referi în continuare mai amănunțit.

Nici a doua dificultate a barocului literar nu este o obiecție de principiu; este vorba mai degrabă de un prost obicei. Ca urmare a nuanței peiorative a cuvîntului, persistă cu îndărătnicie și acum, în special în rîndul publicului neavizat, confuzia între barocul literar și anumite tehnici curioase sau foarte neobișnuite, în general ieșite din comun și lipsite de valoare actuală. Această confuzie nu mai este deja frecventă în rîndul cercetătorilor, fie pentru că aceștia consideră barocul într-o perspectivă mai amplă, fie că forma poetică nu constituie pentru ei un criteriu suficient în caracterizarea operelor literare. Totuși, printre nespecialiști, barocul literar se confundă ușor cu marinismul sau culteranismul, cu gongorismul, prețiozitatea, eufuismul sau conceptismul; în general, cu experiențele cele mai riscate ale poeziei sau, cu un cuvînt modern, cu avangarda secolului al XVII-lea.

Toate aceste procedee stilistice aparțin azi istoriei; unele sînt simple exagerări, altele sînt expresia neliniștii creatoare și a aspirației de a obliga cuvintele să spună lucruri nespuse niciodată, adică probleme care au torturat mereu imaginația poeților. Dar că barocul s-ar reduce doar

la atît, că personalitatea sa este aceea a marinismului, a gongorismului sau a oricărui alt curent, că este lipsit de individualitate, nimic nu o dovede te totuși. Barocul este un fenomen de ansamblu, este căutarea unor noi drumuri pentru toate aspira iile creatoare; iar metodele enunate mai sus sînt doar expediente stilistice, formule ce nu afectează fondul. A le confunda cu barocul, ar însemna să confundăm partea cu întregul. Mai mult chiar, înainte de a le confunda cu el sau de a le anexa barocului, ar trebui să ne asigurăm mai  nt i că s nt parte integrantă, autentică  i spontană a acestuia, sau se desprind de el, asemenea unor ramuri vătămate, a unor fructe monstruoase sau aberante; în caz contrar, ne-am putea înșela, lu nd drept trunchi excrescen ele sau aparențele care n-au nimic comun cu el.

Din punctul de vedere particular al spiritului francez, în mintea cercetătorului se ivește  i o a treia obiec ie; aceea pe care o semnalăm mai sus  i care este poate  i cea mai gravă. Dacă admitem că barocul reprezintă arta tranziției între Rena tere  i Clasicism, problema, cum s-a mai spus, ar fi deja rezolvată pentru literatura spaniolă  i italiană. Plec nd de aici, este  i firesc să se atribuie barocului spaniol o carieră pe c t de lungă pe at t de strălucită, căci într-adevăr, perioada astfel delimitată coresp nde epocii celei mai bogate a literaturii peninsulare.  n Italia, problema nu este absolut identică, pentru că literatura secolului al XVII-lea nu se află nici pe departe la înălțimea trecutului; dar nimic nu ne împiedică să admitem că barocul ar putea să cuprindă întreaga creație, adesea mediocră, a secolului al XVII-lea.  n schimb, în Franța, unde autoritatea clasicismului a cărui prezen a vigilentă se face sim tit  încă de foarte timpuriu, unde religia propor iilor exacte este aproape înnăscută, atr g nd după sine tirania regulilor, unde poeții Pleiadei au deja toate scrupulele  i obiceiurile autorilor secolului al XVII-lea, unde Malherbe, care este aproape un clasic, acceptă mo tenirea lui Desportes, spirit al Renașterii încă, doar pentru a o respinge, —  ntr-at t de mult s-a dezvoltat severitatea conceptelor clasice  i a determinismului literar numai în timpul unei singure generații; care ar putea fi în Franța locul barocului?

O tradiție seculară cere istoriei literare să caute modalitatea de a reînnoa capetele rupte ale Renașterii și Clasicismului alăturând idealurilor clasice ale Pleiadei, eforturile personale izolate ale lui Malherbe, pe deasupra întregului academism în descreștere al primei jumătăți a secolului al XVII-lea, pentru a întâlni marile nume ale lui Corneille, Molière și ale celorlalți contemporani ai lor, de egală strălucire. O asemenea simplificare a fost posibilă, sacrificându-se multe din numele întâlnite în cale; iar acum se încearcă tocmai reabilitarea acestor nume sacrificate, prin includerea lor în baroc, acesta fiind —, prin urmare, ceva marginal și imperfect adaptabil canoanelor literaturii. Nu intenționăm să spunem cu aceasta că barocul literar ar fi, deci, o artă a utilizării rebuturilor; dar conform punctului de vedere care separă, mai mult sau mai puțin ermetic, barocul de clasicism, trebuie să mărturisim că cel dintâi trebuie să se mulțumească cu o situație inferioară. Poziția dialectică a celor doi termeni pune în evidență valoarea medie, săracă sau nulă a inovațiilor calificate drept baroce, ceea ce subliniază și mai mult aportul clasicismului, infinit mai fertil în rezultate artistice. Dacă barocul înseamnă Saint-Amant și Scudéry, iar clasicismul Molière și Racine, este evident faptul că aspectul literar al barocului este o problemă minoră, curioasă poate, dar care nu deschide nici una din porțile adevăratei literaturi.

Aceasta ar fi situația, fără îndoială, dacă ne-am vedea obligați să considerăm barocă doar epoca, destul de insuficient definită, care se întinde între Renaștere și Clasicism. Dar în special aici intervin entuziaștii barocului și, s-ar putea spune chiar, imperialismul noilor concepții. Criticii, și mai ales criticii germani și anglo-saxoni, par să intuiască în baroc un fenomen cu mult mai vast și mai bogat în consecințe decît se presupune în mod obișnuit; și, fără să fi ajuns la o definire mai exactă a acestui fenomen, iată că se desfășoară cu tenacitate o campanie de a anexa barocului opera lui Corneille. Este adevărat că ne-am obișnuit să admitem la Corneille prezența unor neregularități și a anumitor libertăți față de reguli, pe care el însuși simte nevoia să le mărturisească; anumite oscilații și, cum ar spune clasicii înșiși, un „nu știu ce”,



care ne obligă deja să vedem în clasicismul său mai degrabă o aspirație decît o realitate. Totuși, multora le este greu încă să-l conceapă pe Corneille ca pe un poet baroc, mai ales dacă termenul baroc este privit conform opticii tradiționale; în cazul său, poetul ar părea că se ridică împotriva lui însuși și a propriilor sale idealuri.

Și exemplele nu se opresc aici, căci în ultimii ani asistăm la un adevărat asediu al operei lui Racine, al cărui teatru este cercetat în toate aspectele lui, pentru a surprinde sub condeiul autorului vreo tendință sau inovație ce ar putea fi considerată barocă. Desigur că astfel de încercări nu pot decît să displacă apărătorilor clasicismului: dacă nici măcar Racine nu este clasic, ce mai rămîne atunci pentru a ilustra în starea cea mai pură, idealurile franceze ale secolului al XVII-lea?

#### 4

Semnul cel mai caracteristic al pătrunderii substanțiale a barocului în studiile literare este reacția ce însoțește asemenea încercări. Într-adevăr, în timp ce o parte a criticii protestează, alta este gata să accepte noile puncte de vedere; ceea ce pare să arate că dușmanul se află în interior, și că ideile curente despre ceea ce este sau nu clasic pot constitui încă obiectul unei revizui. Așa de pildă, Fernand Baldensperger consideră o naivă „absurditate” încăpăținarea de a-l califica pe Racine, baroc; la rîndul său, un critic atît de riguros ca René Wellek afirmă că, din punctul de vedere al literaturii franceze, încercarea de a descoperi un baroc literar este sortită eșecului<sup>8</sup>. Nu la fel se întîmplă cu apărătorii barocului: Pierre Kohler nu numai că autorizează trecerea lui Corneille dintr-o tabără în cealaltă, dar susține chiar că nici La Fontaine, nici Molière, nici măcar Boileau n-ar putea fi

---

<sup>8</sup> René Wellek, *The concept of baroque in literary scholarship*, în „The Journal of Aesthetics and Art Criticism”, V (1946), p. 84.

recomandați ca „modele de clasicism pur”<sup>9</sup>. Această postură ar putea surprinde, căci îi răpește clasicismului cele mai sigure puncte de sprijin și, într-un fel, însăși rațiunea existenței lui.

Dacă nu ne înșelăm, este vorba de o amenințare directă a conceptelor clasicismului francez, atât de puternic confirmate de trecerea secolelor. Dar însuși faptul că aceste concepte se află atât de puternic înrădăcinate încât nu par a se teme de nimic, face ca amenințarea barocului să nu le poată atinge. Cu atât mai mult cu cât poziția apărătorilor barocului este oarecum critică, nu numai pentru că acționează pe un teren insuficient cunoscut încă, ci și pentru că, din punctul de vedere al cititorului mai puțin informat, apără tot ce poate fi mai rău: căci intenția de a face din Racine un poet baroc se poate confunda foarte ușor, judecată din exterior, de cineva neavizat în privința adevăratei semnificații a barocului, cu un nou mod de a da dreptate lui Pradon.

Totuși, înainte de a pătrunde în miezul controversii, poate ar fi mai bine să cădem de acord, în primul rînd, asupra sensului termenilor care se folosesc în această dezbateri. Ce știm exact despre baroc și ce am realizat în privința înțelegerii lui Corneille sau Racine ca poeți, și, a clasicismului în general, substituind eticheta clasică prin noua formulă cu toate necunoscutele și aproximațiile ei? Un elementar scrupul metodologic ne împiedică, sau ar trebui să ne împiedice, să ne apropiem de literatura clasică, înarmați cu unitățile de măsură proprii barocului, înainte de a ști precis ce este barocul și care sînt rezultatele meditațiilor noastre. Numai după ce am dispune de un adevărat canon baroc, îi vom putea supune cazul Racine, de pildă; și doar atunci, ne-am putea da seama, într-adevăr, dacă poetul corespunde canonului sau dacă este vorba doar de un pat al lui Procrustes.

Dar, oricît de mult am dori-o, nu ne va fi posibil să procedăm așa, căci sîntem total lipsiți de posibilitatea de a constitui un canon al artei literare baroce. Cu această

---

<sup>9</sup> Pierre Kohler, *Le baroque et les lettres françaises*, în „Cahiers de l'Association internationale des Etudes françaises”, 1 (1951), p. 19.



convingere vom aborda problema cea mai critică a barocului, pe teritoriul artei literare. Pentru moment, dacă încercăm să distingem într-o operă trăsăturile proprii barocului, această operație nu poate fi încredințată decât unui fel de simț, unei capacități aproape exclusiv intuitive care nu se bazează pe vreo metodă, procedeu sau scară de valori. În astfel de investigații, lucru știut în general de toți cercetătorii, se pornește de la un punct de referință sigur, încercându-se să se stabilească, prin contrast, o distincție între ceea ce este sau nu baroc. Să presupunem că trebuie să-mi dau seama de elementele baroce dintr-o compoziție a lui Théophile: conștient sau involuntar, va trebui să mă raportez la un text clasic și să strâng toate acele elemente din opera lui Théophile, pe care un clasic în locul lui le-ar fi tratat în mod diferit.

Nici nu este nevoie să mai spunem că această metodă primitivă, care dovedește mai concludent decât orice alt argument ignoranța noastră totală în privința fenomenului baroc, este pe cât de periculoasă, pe atât de insuficientă. Intuiția este, se înțelege de la sine, un criteriu puțin convingător; și dacă mai adăugăm, că în stadiul actual al cercetărilor noastre ne este foarte greu să ne dăm seama, referindu-ne la un autor, dacă este cu adevărat clasic sau ne facem doar iluzii, se va înțelege că progresul ar fi inexistent, iar metoda, total sterilă.

De aceea, era și firesc să se recurgă la metode de lucru mai precise și mai la obiect. În anii din urmă, unii cercetători au stabilit un fel de inventar al formulelor și imaginilor poetice pe care le preferă scriitorii baroci, al mijloacelor stilistice ce revin sistematic în operele lor. Aceste precizări sînt, fără îndoială, utile, căci ajută la cercetarea stilistică a posibilităților de exprimare ale barocului; dar dovedesc, în special, că scriitorii baroci n-au descoperit nimic, cel puțin din acest punct de vedere, și că, în general, nu fac decât să scoată și mai mult în relief sau să complice imagini și formule foarte cunoscute încă din cea mai îndepărtată antichitate. Pe scurt, nu dispunem încă de o metodă proprie sau mai degrabă ne lipsește o bază pentru lucrare și o noțiune exactă a obiectului cercetării noastre, căci a pretinde o metodă specifică fiecărui capitol al istoriei literare, ar fi poate exagerat.

Această situație nu este doar curioasă, ci poate unică în istoria literaturii. N-ar trebui să ne surprindă, deci, impasul în care ne găsim, nu numai în privința definirii obiectului cercetării noastre dar și al circumscrierii lui în timp și spațiu. Problema este cu atât mai anevoioasă și mai gravă cu cât este vorba de epoca cea mai glorioasă și mai fertilă pe care a cunoscut-o vreodată gândirea umană. Este vorba de două secole, sau poate numai de unul singur, care este posibil să nu aibă termen de comparație nici măcar în secolele cele mai strălucitoare din antichitate. Este vorba de nume cu o rezonanță atât de profundă ca acelea ale lui Cervantes și Góngora, Lope de Vega și Calderón, Shakespeare și Milton, Tasso și Camoens, Montaigne și Pascal, Descartes și Galileo, Corneille, Molière, La Rochefoucauld, La Fontaine, Racine, Velázquez și Rembrandt. În nici un alt moment, constelația intelectuală a lumii nu a răspândit mai multă lumină asupra omenirii și nici valorile spirituale nu s-au grupat atât de puternic și dens, ca în cei o sută de ani cuprinși între 1580 și 1680.

Această epocă ar trebui să corespundă cu aproximație barocului literar. Dar în ce măsură se poate aplica acest epitet scriitorilor menționați mai sus? Care este numitorul comun al unor spirite și tendințe atât de diferite și uneori atât de opuse? Ne-ar da dreptul să credem că a-i considera contemporani, înseamnă mai mult decât un accident fortuit? Minte ni se refuză unor asociații atât de hazardate. Uneori este posibil, într-adevăr, să se întrezărească un fir care ar părea să unească două sau trei trăsături comune; dar aceasta este foarte departe încă de a forma o țesătură unică, pentru că se pierde imediat în pădurea imensă a contrastelor și opozițiilor ce se impun atenției.

Astfel pusă, problema ar fi poate de nerezolvat; este posibil chiar să nici nu ajungă să constituie o problemă, căci faptul ar necesita o dezvoltare logică, ce nu se observă și nici nu pare să fie necesară în această acumulare de nume. Ne aflăm deci, pe de o parte, în fața epocii celei mai bogate sau, cel puțin, a uneia dintre cele mai bogate din literatura universală, iar pe de alta, total neînarmați pentru a o putea aborda. Nu este de mirare

că în asemenea condiții, rezultatele de pînă acum sînt absolut incoerente, dacă nu fățiș contradictorii.

Aceste contradicții sînt atît de evidente și frecvente, încît ar putea trezi neîncrederea. În fața multiplelor sensuri diferite care s-au dat aceluiași cuvînt, René Wellek își exprimă teama că „barocul a ajuns să însemne atît de multe lucruri, încît în sine nu mai are deja nici un sens”<sup>10</sup>; și, din tot ceea ce semnifică, nimic nu se poate defini, cum consideră mulți autori, începînd cu Hausenstein<sup>11</sup>. Pe de altă parte, faptul că nu înseamnă nimic, nu împiedică să se califice cu termenul de baroc tot ce este propriu secolului al XVII-lea, pînă într-atît, încît Emil Simon descoperă în secolul la care ne referim, nu numai o artă și o literatură barocă, dar și o formă de stat barocă, o politică barocă, ilustrată de ideologia lui Bosuet, un ordin religios baroc, o morală barocă și așa mai departe<sup>12</sup>.

Pentru Eugenio d’Ors, maestru al definițiilor paradoxale, „barocul nu știe ce vrea”<sup>13</sup>, în timp ce pentru Benedetto Croce, care urmează poate, fără să-și dea seama, vechile recomandări ale lui Burckhardt, același baroc știe foarte bine ce vrea, căci obiectul său este uritul care devine categorie estetică<sup>14</sup>. Dintr-un alt punct de vedere, al aceluiași d’Ors, „barocul este o constantă istorică înă-

---

<sup>10</sup> René Wellek, *The concept of baroque*, p. 97.

<sup>11</sup> Cf. W. Hausenstein, *Geist des Barock*, München 1924, p. 26; „Keine Definition vermag Barock festzuhalten”; opinie repetată de André Moret, *Le lyrisme baroque en Allemagne*, Lille 1936, p. 190; „Nici un epitet n-ar putea pretinde să exprime barocul... caracterul său esențial constă, poate, tocmai în faptul că nu-l are.”

<sup>12</sup> E. Simon, în „Mercure de France”, 1945, Aceeasi opinie la *Gonzague de Reynold*; în *Le XVII-e siècle*, Paris 1947; și, o constatare, mai degrabă decît o opinie personală, în articolul menționat de Wellek, p. 78.

<sup>13</sup> Eugenio d’Ors, *Le Baroque*, Paris 1935.

<sup>14</sup> B. Croce, *Storia dell’età barocca*, p. 24: „Barocul este un fel de urît artistic și prin urmare, nu are nimic comun cu arta, ci dimpotrivă, este total diferit de ea, dezmințindu-i aspectul și numele”. Poziția gînditorului italian se opune sistematic ideilor pe care le exprimă Eugenio d’Ors. Astfel, pentru Croce, barocul este esențial intelectualist, în timp ce pentru filozoful catalan este pur antiintelectualist.



inte de a fi un simplu stil istoric<sup>15</sup>, adică un mod de a interpreta viața și un sens al acesteia, care se poate ivi în orice epocă și care se atestă, într-adevăr, în arta greacă posterioară lui Fidias ca și în goticul *flamboyant* sau în exagerările teatrale ale secolului al XVII-lea; în timp ce pentru Kohler, barocul este „norma permanentă și starea fundamentală a culturii universale, iar clasicismul culmea pe care o ating unele națiuni în anumite momente”<sup>16</sup>. Tot în vederea unei posibile definiri a barocului, notăm de asemenea că, după Alan Boase, este vorba doar de o simplă intenție stilistică și de un mod de exprimare<sup>17</sup>, în timp ce pentru Brickmann, „barocul nu este numai o problemă a formelor, ci și expresia unei psihologii”<sup>18</sup>, idee împărtășită de cei mai buni critici actuali ai barocului<sup>19</sup>. În sfârșit, pentru anumiți cercetători, barocul se caracterizează în continuare prin neregularitatea sa<sup>20</sup>, în timp ce alții atrag atenția tocmai asupra acestei

---

<sup>15</sup> Eugenio d'Ors, *Teoria de los estilos*, Madrid (1945), p. III. Se pare că ideea pornește de la W. Weisbach, și îi este comună atât lui O. Spengler cât și lui O. Walzel. Această interpretare a barocului, ca dute-vino al spiritului, oscilând și ezitând între doi poli opuși, concept ce derivă poate de la Nietzsche, a fost unanim acceptată, și într-o asemenea măsură, încît au existat cercetători care s-au dedicat descoperirii semnelor unor manifestări baroce chiar în arta și literatura antichității; cf. L. P. Wilkinson, *The baroque spirit in ancient art and literature*, în *Essays by divers hands, being the Transaction of the Royal Society of Literature*, London, XXV (1950), p. 1—11.

<sup>16</sup> P. Kohler, *Le classicisme français et le problème du baroque*, în *Lettres de France*, Lausanne 1953, p. 117; „Mi se pare că este mai just să se considere barocul drept norma permanentă sau starea fundamentală a culturii universale iar clasicismul drept o culme la care anumite națiuni se ridică în anumite momente.”

<sup>17</sup> Alan Boase, în *J. de Sponde, Poésies* („Mesures”, 15, X, 1939) p. 136. cf. Fr. Buchon et Alan Boase, *La vie et l'oeuvre de Jean de Sponde*, Genève 1949, p. 136: „Barocul este fără îndoială o idee de stil... un fenomen care se ivește mareu într-o epocă sau alta”.

<sup>18</sup> E. A. Brickmann, *Kunst des Barocks und Rokoko*, Berlin 1925.

<sup>19</sup> cf. R. Wellek, *The concept of baroque*, p. 88.

<sup>20</sup> P. Kohler, *Le classicisme français*, p. 94 și 99; R. Lebègue, *Le théâtre baroque en France*, în *Humanisme et Renaissance*, 1941.



confuzii, care, după părerea lor, nu are nici un fel de justificare.<sup>21</sup>

Originea acestui mod de a înțelege arta a fost dezbătută pînă acum în termeni la fel de contradictorii. Pentru Croce, arta barocă este esențial italiană<sup>22</sup>, în timp ce Hatzfeld o crede incontestabil spaniolă<sup>23</sup>. Este cunoscut punctul de vedere al lui Guillermo Díaz Plaja, conform căruia barocul este rezultatul spiritului dezagregant specific rasei iudaice<sup>24</sup>; pentru Cysarz însă, el este de origine protestantă<sup>25</sup>, iar pentru unii erudiți atît de prestigioși ca Emile Malé, von Weisbach și în cele din urmă H. Hatzfeld, inspirația lui se datorează Contrareformeii și, mai precis, iezuitismului<sup>26</sup>.

În sfîrșit, această dezorientare ce caracterizează studiile dedicate barocului, antrenînd nume dintre cele mai ilustre și de cea mai mare autoritate, se recunoaște, cu aceeași ușurință, în puținele încercări, făcute pînă acum, de a se exemplifica cu opera anumitor scriitori, idealurile proprii acestei formule artistice. Încă în studiul său din 1888, Wölfflin ni-l propune pe Tasso ca poet tipic baroc, în contrast evident, ușor detectabil, cu Ariosto, reprezentant al polului opus și perfectă încarnare a idealurilor Renașterii; și cu toate acestea, într-un studiu destul de recent și de conștiincios, se ajunge exact la concluzia contrarie, căci Tasso ne este recomandat ca poet clasic sau cel puțin ca precursor imediat al clasicismului, în timp ce în directă opoziție cu el, Ariosto reprezintă cel mai pur ba-

---

<sup>21</sup> Marcel Raymond, *Propositions sur le baroque et la littérature* în *Revue des Sciences humaines*, 1949, p. 139.

<sup>22</sup> B. Croce, *Storia dell'età barocca*, p. 37: „Barocul a fost în mod substanțial italianism”.

<sup>23</sup> H. Hatzfeld, *España en la literatura europea del siglo XVII*, în *Revista de filología hispánica*, III (1941), p. 10: „Spiritul și artele spaniole au afinități cu barocul, încă din primele timpuri și se opun clasicismului, italianismului, spiritului de armonie, de geometrie, de frumusețe amabilă”.

<sup>24</sup> Guillermo Díaz Plaja, *El espíritu del barroco*, Barcelona 1940.

<sup>25</sup> Herbert Cysarz, *Zur Zeit-und Wesenbestimmung des dichterischen Barock stils*, în *Fortschritte und Forschungen*, XI (1935), p. 409—11.

<sup>26</sup> Vezi lucrările lui Hatzfeld, ale cărori titluri sînt prezentate în bibliografia finală.

roc.<sup>27</sup> La fel, pentru un cercetător de talia lui Ludwig Pfandl, *Don Quijote* „nu este baroc în privința stilului, iar cît privește ideea și tendința fundamentală, este conștient antibaroc”<sup>28</sup>, în timp ce pentru H. Hatzfeld, „*Don Quijote* este cel mai bun exemplu al barocului iezuitic”<sup>29</sup>.

Aceeași dezorientare pare să domnească în privința stabilirii limitelor cronologice și istorice ale barocului. Am arătat deja că tendința cea mai actuală este aceea de a asimila acestei atitudini artistice, întreaga sau cea mai mare parte a creației secolului al XVII-lea, căreia i se adaugă un punct de vedere foarte îndrăzneț, conform căruia barocul i-ar cuprinde pe înșiși clasicii francezi. Dar această părere nu-i convinge pe toți și va fi ușor să întîlnim cercetători de absolută încredere, care continuă să creadă că „Rabelais, Marot, Ronsard, Malherbe, Tasso, Camoens, Scudéry sînt baroci” și că, în schimb, estetica și opera lui Corneille, Racine sau Molière „nu au nici o înrudire cu barocul”<sup>30</sup>. Și chiar dacă nu am lua în seamă contradicția în care această afirmație intră cu opiniile care nu mai pun la îndoială elementele baroce la Corneille, enumerarea unor nume de scriitori nu ne poate duce la nici un rezultat. Pentru a admite prezența, în cadrul aceleiași categorii, a lui Rabelais și Tasso de pildă, avem nevoie de o explicație adecvată sau cel puțin de o bază și chiar, s-ar putea spune, de o tablă de valori care să indice punctele comune pe care aceștia le-ar putea avea și criteriile care ar putea permite calificarea lor drept scriitori baroci.

---

<sup>27</sup> Ed. Roditi, *T. Tasso: the transition from baroque to neo-classicism*, în „*Journal of Aesthetics and Art Criticism*”, VI (1947), (1948), p. 235—45.

<sup>28</sup> L. Pfandl, *Geschichte der spanischen Literatur in ihrer Blütezeit*, Freiburg 1929, p. 289.

<sup>29</sup> H. Hatzfeld, *Don Quijote als Wotkunstwerk*, Leipzig 1927, p. 287. Această contradicție a fost deja semnalată de Ed. Juliá, în „*Revista de Filología española*”, XVII (1931), p. 167.

<sup>30</sup> A. Cart, *Du baroque*, în *Information littéraire*, 1949, p. 172—73. Sînt cunoscute lucrările lui Marcel Raymond, în care încearcă să facă din Ronsard un poet baroc; cf. Raymond, *Classique et baroque dans la poésie de Ronsard, en Concinnitas. Festschrift für H. Wölfflin*, Basel, 1944; dar Wellek, *The concept of baroque*, p. 83, vede în această încercare doar „rezultate evanescente, deși subtile”.

Acest lung șir de aproximații și contradicții, care s-ar putea ușor lărgi și mai mult, nu ascunde nici o intenție satirică; dimpotrivă, este mai degrabă un mod de a spune că, acolo unde alți cercetători mai iluștri par să fi eșuat, am putea aluneca și cădea la fel de ușor, asemenea lor. Iar dacă ne-am oprit asupra atîtor ezitări, n-am făcut-o decît pentru a scoate în evidență numeroasele dificultăți pe care le întîmpină încă de la început cercetarea pe care o întreprindem și care, în stadiul actual al cunoștințelor noastre, trebuie să fie dusă la bun sfîrșit prin eforturi proprii și aproape pe dibuite.

## 5

Esența și definiția barocului, modul de a-l recunoaște, momentul său istoric, trăsăturile care îl disting de alte concepții artistice sau culturale, toate acestea rămîn de stabilit. Ceea ce nu înseamnă că nici una din sugestiile sau ipotezele enumerate n-ar putea să ne slujească scopul propus; dar atunci cînd aproape fiecare afirmație de principiu este urmată imediat de afirmația contrară, de multe ori cu aceleași aparențe de probabilitate, nu putem, desigur, să ne sprijinim studiul pe nici o temelie sigură. Înainte însă de a recurge la vreuna dintre explicațiile aduse în discuție, pentru a o transforma într-un instrument într-adevăr util, va trebui să ne asigurăm, în primul rînd, că opusul ei nu este posibil; și pentru că toate explicațiile ce se invocă în mod curent includ în ele și propria lor contradicție, nici una nu ne poate servi fără o prealabilă verificare. Dar, de unde s-ar putea porni, pentru a proceda la această verificare?

Atîtea rezerve ar putea părea exagerate<sup>31</sup>, oricui s-ar gîndi că în prezent problema pare rezolvată și că studiul barocului dispune de un instrument de prim ordin și

---

<sup>31</sup> Cf. Totuși, prudenta rezervă a lui Pierre Kohler, *Le baroque et les lettres françaises*, în „Cahiers de l'Association internationale des Études françaises”, 1 (1951), p. 3: „Studiul barocului literar își caută încă metoda de lucru”.



eficacitate, în principiile fundamentale stabilite de Wölfflin pentru artele plastice. Aceste principii, bine cunoscute și repetate adesea de cercetătorii literaturii, par să fie la fel de general acceptate pe acest teritoriu, ca și pe acela al artelor plastice. Lucrări de cea mai mare autoritate și garanție fac mereu referiri la ele, încercînd, cu șanse inegale însă, de a le pune în practică, aplicîndu-le la studierea literaturii baroce. În cadrul actualei orientări a acestor studii, ar fi practic imposibil să se facă abstracție de Wölfflin. Se impune, deci, să-i examinăm ideile și să cercetăm în ce măsură pot fi utile pentru literatură.

Așadar, Wölfflin consideră drept două epoci artistice clar definite, clasicismul, care, după părerea sa, se confundă cu Renașterea și barocul care îi urmează. Deosebirile dintre concepțiile plastice ale acestor două epoci se explică printr-o revoluție tehnică, tradusă prin adoptarea de către artiștii baroci a unor procedee și tendințe necunoscute în epoca anterioară. Aceste tehnici noi, descoperiri ce formează noutatea barocului, se definesc prin intermediul următoarelor cinci aspecte, care de mai bine de o jumătate de secol au devenit celebre în istoria artelor<sup>32</sup>.

1. Trecerea de la o artă liniară la una picturală. Aceasta înseamnă că arta clasică se interesează mai ales de forma obiectelor, definindu-le material prin desen, adică prin contururi care formează granițe între obiect și spațiul în care este plasat; în timp ce arta barocă vede în obiect în primul rînd masa și apoi conturul și îl definește prin culoare mai mult decît prin desen. Din punct de vedere strict material și tehnic, aceasta înseamnă că artistul clasic prefera un desen de linii, care apoi căpăta relief grație culorii, pe cînd cel baroc sugerează formele prin intermediul masei de culoare, fără a insista asupra conturilor și uneori fără a le determina cu absolută precizie.

<sup>32</sup> Lucrarea lui Wölfflin, *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe* datează din 1915, cităm din versiunea spaniolă, *Conceptos fundamentales en la historia del arte*, în traducerea lui Moreno Villa, Madrid 1924. Există o traducere în franceză, de D-na și Dl. Raymond, în revista *Lettres* din 1944.



2. Trecerea de la suprafață la adâncime. Cu alte cuvinte, arta clasică proceda, în compoziție, pe baza planurilor suprapuse ce dădeau impresia de perspectivă printr-un simplu joc al proporțiilor; arta barocă, în schimb, realizează adâncimea prin intermediul reprezentării unei mișcări ce traversează acele planuri suprapuse, diferențiindu-le în același timp prin însăși prezența sa, ceea ce stabilește o nouă scară de valori și creează impresia unei a treia dimensiuni, odată cu cea a mișcării.

3. Trecerea de la forma închisă la forma deschisă. Este vorba de dispunerea obiectelor picturale prin intermediul compoziției. Clasicii preferau regularitatea rezultată din simetrie și ritm paralel, în timp ce artiștii baroci caută compozițiile asimetrice și ritmurile complexe.

4. Trecerea de la pluralitate la unitate. În arta clasică, artistul își compune opera prin intermediul unor detalii independente, pe care le tratează separat, ca și cum ar fi vorba de opere de artă în sine, a căror reunire trebuie să formeze un ansamblu armonic. Artistul baroc, dimpotrivă, concepe detaliile compoziției sale în strictă interdependență, în așa fel încât acestea încetează de a mai avea o viață proprie și trezesc interesul în lumina semnificației lor, în cadrul ansamblului pe care îl formează opera de artă.

5. Trecerea de la claritate la obscuritate. Se referă la preferința artei clasice pentru formele clar definite, care se disting net de cadrul lor, față de tendința barocă de a contopi granițele obiectelor, de a împrăștiia contururile și de a combina formele cu mediul în care se află, prin zone de culoare ambiguă, ceea ce face de multe ori dificilă perceperea adevăratului profil al obiectelor.

Aceste cinci principii, comentate și parafrazate de atâtea ori, constituie astăzi baza cea mai solidă a studiilor despre arta barocului. De fapt, pot fi reduse ușor la patru, căci ultimul pare mai degrabă o repetare sau eventual un corolar al celui dintâi. Oricum, așa cum le-am enumerat, constituie o explicație tehnică a procedeelor barocului, destul de sigură pentru a i se acorda încredere, în majoritatea cazurilor. Dar Wölfflin nu este doar un cercetător al tehnicii artei, este în același timp și un gânditor; de aceea aceste criterii pur tehnice nu reprezentau

pentru el decît baza ce trebuie să-i slujească la înţelegerea şi explicarea semnificaţiei profunde, psihologice şi filozofice a modificărilor semnalate mai sus. Nu s-a mulţumit (aşa cum nu ne vom mulţumi nici noi) să ştie că artiştii barocului încep dintr-o dată să aibă o altă viziune asupra lumii şi să interpreteze în mod diferit aceleaşi obiecte pe care le pictaseră predecesorii lor; era necesar să-şi explice şi cauza acestor modificări tehnice. Pentru a-i înţelege mai bine gîndirea, va trebui deci să adăugăm principiilor expuse anterior, cele două cauze cărora le sînt atribuite şi care vor părea mai puţin convingătoare poate decît înseşi principiile.

În primul rînd, Wölfflin stabileşte existenţa a două modalităţi ale viziunii artistice, cea tactilă şi cea vizuală. Urmărindu-i raţionamentul, desenul rezultă a fi o manieră primitivă de a reprezenta obiectele prin intermediul conturilor, adică prin ceea ce atrage atenţia cel mai mult din punct de vedere tactil. Desenul separă obiectul de cadru, într-un mod asemănător aceluia în care delimităm un corp, atingîndu-l cu degetele. Prin urmare, mîna desenatorului nu face altceva decît să repete inconştient gestul orbului care ia contact cu lumea cu ajutorul extremităţilor degetelor sale. Realitatea surprinsă astfel ia în mod necesar forme mai mult sau mai puţin asemănătoare impresiilor tactile, în care proeminenţele şi conturile capătă un relief exagerat, în detrimentul masei şi al volumului obiectelor delimitate în această manieră.

În raport cu acest procedeu, pictura apare ca o formulă de reprezentare artistică mai perfecţionată. Făcînd abstracţie de impresiile tactile, mijloc ce serveşte doar la reproducerea unor realităţi clare şi bine definite, pictura se bazează doar pe senzaţii vizuale şi pe operaţiile intelectuale pe care acestea le presupun. Astfel artistul ajunge să piardă orice interes pentru conturile obiectelor, pentru acest mod de a defini prea radical, şi oarecum infantil. Pentru a perfecţiona acest prim contact cu realitatea, intervine simţul pictural, simţ care ne informează asupra acestei realităţi, printr-un mecanism destul de subtil de abordare a ei, ce ajunge să concentreze întregul interes al viziunii asupra obiectului, lăsînd în umbră toate detaliile mai mult sau mai puţin semnificative, pe care nu le

putem ignora din moment ce există, dar care nu au decît o valoare, și s-ar putea spune chiar, o existență funcțională.

Toate acestea explică foarte bine primul concept al lui Wölfflin și, bineînțeles și pe al cincilea. Într-adevăr, atît arta primitivă cît și cea a Renașterii se bazează pe reprezentarea anumitor forme, a căror asociere avea drept scop realizarea unei „prezențe armonice“. Într-o pictură de Holbein sau Bronzino de pildă, portretul este conceput sub forma unei infinități de detalii extrem de mici, cu viață proprie. Artistul le vede pe toate cu aceeași acuitate și le simte cu aceeași intensitate, punînd în toate aceeași iubire, de la desenarea țesăturii hainelor pînă la pictarea părului, a cameii de pe inel, a conturilor fin trasate ale unghiilor. Tratarea egală nu are nimic surprinzător, căci, după concepția lor, portretul este suma tuturor detaliilor și cu cît mai studiat este fiecare detaliu, cu atît mai fericit va fi rezultatul de ansamblu. Totuși, este evident că, din exterior, privirea nu poate surprinde instantaneu individualitatea fiecărui detaliu; la aceasta se ajunge pe măsură ce se *examinează*, printr-o cercetare minuțioasă, fiecare dintre elementele ce intră în componența ansamblului. Așadar, desenul *examinează*, în timp ce pictura vede. Aceasta din urmă ne obligă, deci, să participăm mai activ la interpretarea ei și solicită ceea ce, în termeni actuali, am putea numi, o prezență „angajată“; personalitatea fiecărui detaliu nu prezintă nici un interes în sine și depinde exclusiv de funcția acestuia în cadrul angrenajului al cărui rezultat este opera de artă.

Totul pare convingător, mai puțin poate opoziția între tactil și vizual, care este posibil să fi fost inventată intenționat, ca o explicație *a posteriori* a contrastului wölfflinian între desen și pictură. Soluția care ni se propune astfel nu este mai puțin ingenioasă, fără îndoială; dar presupune existența unei continuități între tactil, considerat primitiv sau clasic și vizual, exponent al artei barocului; adică, presupune existența unei revoluții între cele două epoci în artă și a unei rupturi care transformă barocul într-un dușman al Renașterii.

În realitate, drumul de la desen la pictură se poate concepe și ca o evoluție firească a artei de a vedea. Pen-



tru un primitiv care ar privi un rînd scris, literele sînt tot atîtea realităţi necunoscute al căror sens colectiv i-ar fi imposibil să-l ghicească. Fără să fim în mod obligatoriu primitivi, ni se întîmplă acelaşi lucru dacă privim hieroglifele unei inscripţii sau o pagină de ideograme aztece. Ochiul examinează pe rînd imaginile, le realizează prezenţa, dar nu le citeşte. Este necesară o întregă evoluţie, pentru a înţelege că nu este vorba de realităţi propriu-zise, ci de simboluri şi funcţiuni. În momentul în care ştim să citim, sărim pur şi simplu peste litere sau ideograme, fără a lua în seamă imaginea lor vizuală, desenul, care nu ascunde nici o altă semnificaţie, în afara aceleia de care avem nevoie pentru a înţelege ansamblul; funcţia lor este, din punctul de vedere al cititorului, unica lor existenţă adevărată.

Deosebirea dintre arta clasică şi arta barocă pare să fie aproximativ aceeaşi. Prima respectă individualitatea şi independenţa fiecărui element văzut sau realizat artistic. Pictorul nu priveşte obiectul, ci detaliile lui. Privirea lui examinează metodic cîmpul vizual ca şi cum s-ar afla în spatele unui reticul. Ochiul său „mătură” spaţiul ocupat de model, asemenea fascicoului de lumină care creează imaginile la televiziune: în acest fel adiţionarea segmentelor ajunge să formeze o viziune „desenatoare”, a cărei unitate rezultă din simpla suprapunere a detaliilor.

Obiectele se prezintă astfel; dar nu există nici o îndoielă că nu le vedem aşa. Viziunea picturală rezumă realitatea, eliminînd detaliile neesenţiale din cadrul ansamblului şi reducîndu-le la starea de simplă funcţie. Această selecţie, redusă doar la acele detalii care sînt suficiente pentru definirea temei şi la sugerarea acelor care, fiind cerute de realitate, nu solicită în egală măsură interesul, tînde să reconstituie realitatea şi vivacitatea intuitivă a unei prime priviri, care nu pretinde să aprofundeze detaliile, ci să vadă doar subiectul. Aceasta face ca desenul, şi odată cu el, toate artele plastice care depind de el, să reclame o cercetare amănunţită, în timpul căreia privitorul reconstituie atitudinea şi viziunea „desenatoare” a artistului. Dimpotrivă, viziunea „picturală” realizată în exclusivitate pe baza culorii şi a valorilor volumului, permite o contemplare îndelungată, dar de



departe și în ansamblu. Detaliile nu cîștigă cînd sînt examinate de aproape și nici nu au nevoie se cîștige, căci pictura nu poate oferi decît viziunea surprinzătoare și fugitivă a unui moment care trece, imaginea unei mișcări ce interesează cu mult mai mult decît circumstanțele materiale care îi permit sau îi justifică dezvoltarea.

Aceasta este tocmai a doua ipoteză a lui Wölfflin. Artă barocă a simțit nevoia unor formule și tehnici noi, pentru că urmărirea înlocuirea viziunii statice și a pozițiilor de echilibru pe care le oferea idealul clasic, printr-o impresie de acțiune sau mișcare. Reprezentarea mișcării este în mod vizibil una dintre cele mai importante preocupări ale artiștilor baroci, dacă nu cea mai importantă; și nici nu se poate nega, într-adevăr, că mijloacele tehnice pe care le folosesc în toate operele lor par să fie destinate producerii acestui efect. Căutarea pasionată a mișcării este suficientă pentru a explica nu numai aspectul agitat și tumultuos în general al reprezentărilor plastice din această epocă, în toate genurile de artă, dar și pentru a ne ajuta să înțelegem estomparea formelor, alături de indiferența sau neglijența cu care ajunge să fie tratat detaliul.

Explicația nu pare dificilă. Să presupunem că un pictor se află în fața unui subiect, cum ar fi reprezentarea unui om care urcă o scară. Un pictor al Renașterii ar sugera mișcarea prin intermediul atitudinilor fixate de tradiție și de canoanele artei; nu va uita să trateze cu aceeași atenție atît omul cît și scara, două teme plastice independente, cu o existență proprie; unirea lor nu este decît provizorie, în vederea reprezentării unui obiect comun: acțiunea de a urca. În viziunea artistului baroc, foarte cert este că scara nu va avea nici o personalitate; și, într-adevăr, la ce-ar putea servi prima treaptă, din moment ce a fost depășită? Scara nu este decît un susținător al acțiunii, vizibil, fără îndoială, în orice moment, dar întotdeauna la un nivel inferior adevăratelor valori plastice. A-i trata imaginea cu aceeași insistență ca și restul tabloului, și în mod realist, ar fi o eroare, căci n-ar sluji decît la scoaterea în evidență a unui obiect de interes absolut secundar; atenția pe care am îndrepta-o spre el, am răpi-o temei principale.

Pentru că nu este posibil să se perceapă în același timp atât scara cât și mișcarea, forma trebuie să se estompeze și să dispară în prezența acesteia din urmă. Însuși omul care ilustrează acțiunea propriu-zisă de a urca încetează să fie un obiect în sine. Prezența lui este doar o funcție a temei, pe același plan cu cea a scării; îl privim, pentru că este semnul vizibil a ceea ce căutăm, dar în realitate privirea încearcă să pătrundă dincolo de imaginea lui. La fel se întâmplă în anumite filme, în care apare pe ecran un actor celebru cîntînd la vioară; ceea ce vedem, este vioara surprinsă și luminată din o sută de unghiuri diferite. Și, fără îndoială, vioara interesează cel mai puțin; o privim totuși, căci este semnul plastic al muzicii pe care n-o putem vedea.

Această preocupare constantă a artiștilor baroci, de a găsi reprezentarea cea mai adecvată a mișcării, este evidentă atât la cei mai buni cât și la cei mai slabi, și nu o dată li s-au imputat defectele și exagerările atât de caracteristice acestei modalități artistice. La momentul potrivit vom vedea că i se poate căuta și găsi un corespondent în literatură. Dar să ne limităm deocamdată la opiniile lui Wölfflin, conform cărora, intenția de a reprezenta acțiunea și evoluția de la o viziune tactilă la una vizuală explică în mod suficient noile criterii și inovații tehnice ale barocului. Cu desăvîrșită clarviziune, ce dovedește o perfectă cunoaștere a tehnicii picturale, Wölfflin dezvăluie secretele de atelier de care s-au slujit artiștii baroci pentru a întreține iluzia de a fi reușit să capteze mișcarea și s-o traducă în semne plastice.

6

~~Obiectul lucrării de față~~

Lucrările sale deschid, astfel, perspective rodnice nu numai în privința procedeele tehnice ci și asupra semnificației lor profunde. Acestea ne duc, fără îndoială, la înseși izvoarele artei în general; ceea ce înseamnă că interpretările lui Wölfflin suscită inevitabil atenția, nu numai a acelor care se interesează de evoluția artelor plas-

tice, dar și a tuturor celor care ating în studiile lor probleme ale culturii în general și ale istoriei epocii de care ne ocupăm, în particular. Așa se explică succesul principiilor wölffliniene și pe teritoriul istoriei literare. Aplicarea lor revine cu atîta insistență în ultimele și, totodată, cele mai autorizate lucrări despre tema noastră, încît nu s-ar fi putut să nu-i acordăm atenția pe care i-am acordat-o, după cum s-a observat. Aveam nevoie de o examinare atît de minuțioasă a celor cinci principii, pentru a putea demonstra că aplicarea lor în literatură nu poate fi decît limitată; atît de limitată, încît practic sînt aproape inutilizabile, după părerea noastră.

Dar responsabilitatea acestui inconvenient nu poate fi pusă nicîdecum pe seama autorului. În intenția sa, cele cinci principii aveau în vedere doar artele plastice. Și nici chiar pe acest teren restrîns, aplicarea lor nu se poate opera cu o eficacitate egală. Pentru cel care studiază cu atenție enunțul lor, este evident faptul că ideile s-au născut în mintea gînditorului, în strînsă legătură cu pictura. Reduse exclusiv la arta picturală, observațiile sale nu întîmpină, cel puțin după părerea noastră, nici o dificultate importantă, ci dimpotrivă, prilejuiesc explicația cea mai clară și mai coerentă care s-a dat vreodată acestei modalități artistice, pînă la data respectivă. Nu același lucru se întîmplă, dacă încercăm să aplicăm aceleași principii în sculptură sau în arhitectură. Operația este posibilă, fără îndoială, în primul rînd grație aspectelor comune tuturor artelor plastice și apoi, pentru că însuși Wölfflin, prevăzînd aceste aplicări subsidiare ale teoriei sale, le-a dotat cu o elasticitate suficientă pentru a putea conveni tuturor artelor plastice. Și cu toate acestea, este evident că aplicarea în arhitectură a celui dintîi principiu necesită o prealabilă operație de adaptare a conceptelor, care în felul acesta pierde mult din claritatea lor inițială, în afara teritoriului picturii.

Pe de altă parte, sistemul lui Wölfflin, oricît de seducător ar părea luat în ansamblu, se dovedește incomplet în cîteva puncte; și este destul pentru a da naștere anumitor confuzii și contradicții pe care, deși nu le reproșăm autorului, sîntem nevoiți să le punem pe seama lipsei unei verigi intermediare în raționamentul acestuia. Dar



cum faptul prezintă interes doar prin mijlocirea temei care ne preocupă, ne vom limita să semnalăm doar principalele inconveniente pe care le-am observat în aplicarea lor.

Dacă este adevărat, după cum afirmă Wölfflin, că pictura abandonează desenul în favoarea picturalului, care nu mai manifestă interes pentru forme, și dacă, pe de altă parte, forma este rezultatul legăturilor obiectului cu spațiul înconjurător, rezultă, pe baza unui silogism, că pictura barocă a pierdut interesul pentru studiul relațiilor obiectului cu spațiul înconjurător. Această deducție, logică în aparență, contrazice situația reală.

În ultimă instanță, am înțelege că lipsa interesului pentru formă ar duce la împrăștierea acesteia în spațiu, la pierderea preciziei conturilor, care ar fi substituie printr-o serie de dégradé-uri, care ar constitui un fel de a treia zonă, neutră și nedefinită, între obiect și spațiu; adică se înțelege perfect al cincilea principiu al lui Wölfflin. Dar se înțelege mai puțin, în virtutea aceluiași principiu ce pare contrar celui anterior, de ce pictura preferă profunzimea suprafeței și prezintă totuși obiectele în actul traversării mai multor planuri succesive. Tocmai această inovație pare că subliniază formele, separându-le cu și mai multă precizie de spațiul tridimensional, și definindu-le astfel mai bine decât procedeele anterioare ale picturii bazate pe suprafețele paralele. Nu trebuie să se creadă că am nega, prin această remarcă, fundamentul observațiilor lui Wölfflin, care dealtfel pot fi ușor confirmate la o examinare a realității. Este vorba de o contradicție mai degrabă aparentă, pe care o privim ca atare, doar pentru că nu cunoaștem încă anumite intenții ale artei baroce, insuficient clarificate sau intuite de Wölfflin.

S-ar mai putea formula și o altă rezervă asupra unei alte concluzii a autorului, ale cărei consecințe par mai grave, din punctul de vedere al barocului literar. Cert este, după cum spuneam, că mișcarea și reprezentarea ei au constituit obiectul unei căutări constante din partea artiștilor baroci; și există cercetători care văd în aceasta, principala problemă ridicată în fața artistului baroc, fie el artist plastic sau scriitor. Dar încercarea de reprezentare a mișcării pare să răspundă intenției deliberate de a



studia și reprezenta viața prin trăsătura sa cea mai evidentă, atât de greu de exprimat cu mijloace plastice; ceea ce înseamnă că traduce o dorință de apropiere mai mare și de cunoaștere mai profundă decât aceea a generațiilor precedente, a principalului și unicului izvor al artei, natura. Fără a o studia nemijlocit, pare într-adevăr de neconceput realizarea unei bune reprezentări a mișcării.

De aici, trebuie să deducem că formula barocă constituie o invitație de a reveni la natură? Teoriile lui Wölfflin par să ne îndemne s-o credem. Toate acestea nu apar, ce e drept, formulate expres în operele lui; dar nu este mai puțin adevărat că astfel de idei sînt autorizate de concluziile sale. Fără a se depărta de Wölfflin, ci dimpotrivă, urmînd calea trasată de el, istoria artelor perseverează încă în confuzia ce domnește în majoritatea tratatelor, între baroc și realism. Cît privește pictura secolului al XVII-lea, răul s-a produs deja și se pare că nu există remediu: pictorii spanioli din această perioadă sînt considerați, aproape fără distincție, baroci sau realiști, ca și cum cei doi termeni ar fi mai mult sau mai puțin identici. Se vorbește cu aceeași ușurință de realismul lui Rembrandt sau de sentimentul naturii la Claudio de Lorena, ca și cum n-ar fi vorba de aceiași termeni care ne vor servi mai tîrziu la caracterizarea lui Courbet și a lui Corot.

În primul capitol al studiului nostru, vom încerca să arătăm modul în care această confuzie a invadat și istoria literară. Am numit-o confuzie, iar aceasta înseamnă că anticipăm afirmații care ar impune o argumentare și care din același motiv, vor fi reluate mai amănunțit în cele ce urmează. Pentru moment, este important doar să se atragă atenția asupra faptului că principiile lui Wölfflin duc sau nu împiedică cel puțin să se ajungă la rezultate discutabile.<sup>33</sup>

Acest punct de vedere nu ne aparține în exclusivitate. Și alți cercetători, dintre aceia care cunosc și judecă cel

---

<sup>33</sup> N-ar fi oportun să insistăm aici asupra unor argumente care vor fi examinate mai departe. Nutrim însă speranța că, în cele ce urmează, se va putea vedea că nu tindem, prin poziția noastră, să-l combatem pe Wölfflin, ci să completăm și să nuanțăm unele

mai bine literatura barocă, au semnalat inconvenientele metodei propuse de Wölfflin<sup>34</sup>. Împărtășim opinia acestor cercetători atît de autorizați, conform căreia, aplicarea celor cinci principii în literatură nu conduce, practic, la nici un rezultat și nu oferă nici o garanție sigură. Criteriile pe care le propun sînt prea strîns legate de materia, obiectivele și modalitățile artelor plastice, pentru a li se putea găsi un corespondent literar indiscutabil. Ce-ar însemna, din punct de vedere literar, trecerea de la suprafață la adîncime? Un sens trebuie să aibă fără îndoială, și întotdeauna va exista posibilitatea ca cineva să-i descopere o corespondență fericită pe plan literar; dar aceste posibilități sînt multiple și se poate întîmpla ca traducerea principiilor lui Wölfflin în termeni literari să depindă mai puțin de Wölfflin și mai mult de personalitatea și optica traducătorului. Ceea ce înseamnă că metoda lui Wölfflin nu este decît o simplă întuiție, după părerea noastră, dat fiind faptul că în criteriile sale nu vedem mai mult decît am putea sau am crede că putem vedea.

din interpretările sale. Pentru cei care cred, ca și noi, că sistemul său este încă valabil, va fi de ajuns să adăugăm că în acest caz convingerea noastră este că Wölfflin nu s-a înșelat în ceea ce privește importanța mișcării în cadrul artei baroce, dar că nu este vorba de o finalitate în sine, ci de un procedeu care urmărește alt obiectiv, mișcarea fiind poate un rezultat secundar.

<sup>34</sup> Cf. rezervele de principiu ale lui R. Wellek. *The concept of baroque* p. 88—89 și amplul comentariu al lui Marcel Raymond, *Propositions*, p. 138—53. Și, în special, opinia lui Pierre Kohler, în *Cahiers de l'Association internationale des Etudes françaises*, I (1951), p. 7: „În ceea ce-l privește pe istoricul literar, cred că ar trebui să-l cuprindă neliniștea și primul lucru pe care ar trebui să-l facă ar fi să nu se lase sedus de farmecul metodei lui Wölfflin”. Despre acceptarea sau respingerea sistemului lui Wölfflin, cf. studiul pe cît de pătrunzător pe atît de complet al lui Franco Simone, *I contributi Europei all'identificazione del barocco francese*, în *Comparative Literature*, VI (1954), p. 1—25. Totuși Jean Rousset, *La littérature de l'âge baroque en France*, Paris 1953, p. 8 se gîndește mereu la ecuația arte plastice-literatură și caută explicația barocului în arhitectura italiană, la Bernini, Barromini și Pietro de Cortona: căci „ea este chemată să ofere criteriile operei baroce ideale; aceste criterii astfel adunate și duse la un grad suficient de generalitate vor putea apoi să servească drept instrumente de măsurare a lucrărilor ce nu aparțin artelor plastice.”

Faptul este atât de evident, încît surprinde fidelitatea cu care ideile wölffliniene continuă să fie aplicate în studiile literare; fidelitate demnă desigur de o cauză mai nobilă, căci, pînă acum, nu s-a observat ca respectivele idei să fi prilejuit nici măcar o singură dovadă a interesului pe care l-ar putea trezi pentru a fi aplicate în poezie.

Considerăm deci, că utilizarea literară a celor cinci principii ale lui Wölfflin nu corespunde unei cerințe de principiu. Adoptarea în literatură a unor criterii și norme extraliterare nu poate duce și nici nu a dus pînă acum la vreun rezultat concret; unicul lor interes rezidă în ingeniozitatea cu care criticul literar ar putea trata problema spinoasă a analogiilor între arte atât de diferite.

## 7

Dacă înlăturăm astfel metoda wölffliniană, nu există altă soluție decît revenirea la metodele clasice ale literaturii și, înainte de toate, la cea mai veche și mai sigură: analiza stilistică. Nu este nevoie să mai spunem că a recurge la ea nu este o noutate. Am arătat deja că, în ultimii ani, numeroși erudiți au stabilit un fel de manual de retorică barocă, bazat pe o inventariere a figurilor de stil preferate în timpul acestei perioade<sup>35</sup>. Călcînd pe urmele lor, vom încerca să procedăm la fel și, în măsura posibilităților, să le completăm viziunea, avînd mereu în vedere faptul că barocul nu este numai o problemă stilistică și că, dincolo de expresie sau imagine, trebuie căutată semnificația sa adevărată și adîncă, ecourile sale secrete în psihologia barocă și, am spune chiar, valoarea sa intențională.

---

<sup>35</sup> Cf. de exemplu, seria de tropi menționați de Marcel Raymond, *Propositions sur le baroque*, p. 143—144; de René Bray, *La préciosité et les précieux*, Paris 1948, p. 191—204; de R. Wellek, *Teoria literaria*, Madrid 1953, p. 342; de R. Lebègue, în *Cahiers de l'Association internationale des Etudes françaises*, 1 (1951), p. 29—30.



Credem deci, că barocul prezintă un dublu aspect, pe de o parte, acela de problemă stilistică, de abordare retorică, fiind pe de altă parte, un mod de a simți și a gândi unic și caracteristic, fundamental pentru toate inovațiile baroce, mai profund decât forma în care se exprimă. Nici această idee nu pare nouă. Este adevărat că un cercetător de talia lui Wellek se îndoaiește „că putem defini barocul în termeni de figuri de stil sau ca un mod specific de a interpreta universul, sau poate ca o relație particulară între stil și părere”<sup>36</sup>. Dar Wölfflin însuși ne familiarizează cu ideea că procedeele stilistice sau tehnice, în cazul lui, traduc intenții mai profunde și sînt o cheie care ne ajută să pătrundem secretul gândirii baroce. Și, în ultima vreme, Marcel Raymond, cu acuitatea caracteristică tuturor interpretărilor sale, trasează chiar sarcinile viitoare ale cercetării, dînd dovadă de o clarviziune care ne obligă să-l cităm textual. Spune Raymond că nu trebuie ignorat nici unul dintre aspectele barocului pe care tocmai le-am semnalat: „Istoricul se va dedica, prin urmare, descrierii unei stări de cultură, rezultat al acelei drame spirituale unice care s-a impus în Europa ca o consecință a descoperirii Antichității, la puțină vreme după Reformă și Contrareformă, în momentul în care omul a început să înțeleagă măreția lumii, dar în același timp și locul neînsemnat pe care îl ocupă în infinitatea universului: epoca barocului. Pe de altă parte, stilistul va avea datoria să analizeze și să definească un ansamblu de forme sau stiluri variate, dar înrudite între ele care poartă toate însemnele barocului”. Așadar, există posibilitatea cercetării barocului din două puncte de vedere diferite; iar acestea nu numai că nu se opun, ci dimpotrivă sînt „corelative și complementare”<sup>37</sup>.

Dacă lucrarea de față are vreo pretenție, este tocmai aceea de a nu uita nici unul dintre criteriile semnalate atenției cercetătorului. La analiza stilistică s-a recurs deja, după cum s-a recurs, total independent de ea, la studiul istoric al fenomenului baroc. Studiul nostru își propune cercetarea posibilității aplicării simultane a celor

<sup>36</sup> René Wellek, *The concept of baroque*, p. 96.

<sup>37</sup> Marcel Raymond, *Propositions sur le baroque*, p. 136.



două criterii, precum și realizarea nu numai a unei analize formale a stilului baroc, dar și a descoperirii finalității sale, intenționale sau inconștiente, a cauzei preferințelor și modalităților stilistice baroce, interpretate în lumina datelor pe care ni le pune la dispoziție istoria.

Este desigur o muncă anevoioasă, care s-ar putea să nu ducă la rezultatul scontat. Trebuie să mai mărturisim că nu am pornit cu nici o idee preconcepută și că toate argumentele pe care le vom aduce aici ni se par a fi concluzia logică a unei analize obiective. Mai mult chiar, începînd lucrarea de față, ne erau cunoscute teoriile moderne ale anumitor filozofi, referitoare la ceea ce se numește în mod obișnuit „voința stilistică”, adică la conținutul intențional al tropilor și al imaginilor literare; dar ne aflăm și continuăm să ne aflăm destul de departe de acele opinii care, după cum se știe, sînt încă un obiect de polemici. În ceea ce ne privește, credem mai degrabă că este inutil să căutăm intenții precise în preferința pentru anumiți tropi și că stilul nu ascunde nici un efort de voință, ci impulsuri inconștiente ce corespund unei stări sufletești spontane, unui ansamblu de implicații psihologice cu mult mai adînci și mai greu de analizat decît un act de voință, a cărui prezență ar presupune intenții și finalități mai mult sau mai puțin imediate. În consecință, cercetarea noastră, cu puținele rezultate la care ar putea duce, nu răspunde unei dorințe de a realiza o demonstrație, nici necesității de a sprijini pe un anumit număr de fapte reale, un sistem construit dinainte. Aportul personal al studiului de față se limitează la ordinea în care am dispus materialele supuse cercetării, care, în felul acesta, ni s-a părut că impun în mod firesc și elocvent concluziile la care ajungem.

Într-adevăr, așa cum vom vedea în cele ce urmează, din fenomenul baroc am luat și am tratat în profunzime un singur aspect, o trăsătură care ni se pare fundamentală și care analizată în toate aspectele ei pare să fi fost însăși dominantă artei baroce. Cu excepția primelor capitole, care trebuiau să ne introducă în mod necesar în universul ideologic al scriitorilor baroci, restul lucrării este o minuțioasă analiză stilistică a efectelor produse în stilul baroc de dihotomia universală pe care o impune

o idee fixă, o obsesie, care, de mai bine de cinci sute de ani torturează neîntrerupt umanitatea. Această idee fixă se reduce, pe scurt, așa cum vom vedea mai amănunțit în continuare, la lipsa de autoritate, urmată de lipsa de criteriu și de încredere și, de aici, la lipsa de siguranță care face ca niciodată să nu știm dacă un obiect este real sau nu.

Ni se pare, într-adevăr, că deasupra tuturor tehnicilor artelor plastice și a procedeeleor stilistice ale literaturii, există un principiu de unitate a barocului; și acest principiu ni s-a impus doar la sfârșitul cercetării noastre, când pierdusem aproape speranța să mai găsim vreun sens comun atîtor manifestări aparent contradictorii. Aceasta înseamnă că scopul nostru nu a constatat în a căuta materiale care să sprijine o opinie prefabricată, ci în a extrage din aceste materiale puținele trăsături pe care le aveau în comun, și care ne-au dus la un fel de definiție a barocului, pe baza aspectelor întîlnite în toate manifestările sale.

Dacă această definiție este cea pe care ni se pare că am înțeles-o, acest principiu de unitate este suficient pentru a asigura barocului existența independentă și personalitatea care uneori i-au fost refuzate. Mai mult, dacă nu ne înșelăm în deducții, această definiție situează epoca barocă într-o perspectivă care scoate mai bine în evidență strălucirea și fertilitatea ei și o transformă într-una din epocile de adîncă măreție tragică din istorie.

Dar nu vom insista aici asupra acestui fapt. Juste sau eronate, nu este de competența noastră să judecăm aceste opinii. Cel mai firesc ar fi să apară discutabile, chiar și numai pentru a ne menține în interiorul cercului ideii fixe pe care tocmai am semnalat-o și care anulează posibilitatea existenței unei păreri împărtășite în mod egal de toată lumea. Ceea ce interesează acum, este să subliniem odată mai mult intenția noastră precisă de a trata problema barocului literar cu mijloacele de care dispune literatura; și de asemenea ideea că, deși poate încercările noastre nu vor duce la rezultate atît de convingătoare cum ne imaginăm, problema va trebui să fie studiată mai deaproape în același spirit și cu mijloace exclusiv literare. Și pentru cazul că vreunul din punctele noastre de ve-

dere ar contrazice opiniile curente, ceea ce nu s-ar putea întâmpla decât rareori și în privința unor detalii de interes redus, ne punem la adăpostul ghidului nostru comun, Montaigne: „Acestea sînt impresiile și părerile mele: le spun pentru că așa cred și nu pentru că așa trebuie să se creadă”<sup>38</sup>.

Ocupîndu-ne de o problemă atît de generală și cu consecințe atît de adînci în istoria culturii, granițele între literaturile naționale nu ne puteau inspira prea mult respect. Dacă se admite într-adevăr că barocul este o modalitate artistică europeană, aceasta dovedește că pentru a-l defini n-ar fi suficient studiul unui anumit sector. Este adevărat însă că de la o țară la alta există nuanțe și diferențe de mentalitate sau obiceiuri de care trebuie să se țină seama în orice moment<sup>39</sup>. Dar, una din două: ori barocul este o mișcare de interes universal, care cuprinde toate manifestările artistice ale unei anumite perioade de timp, și atunci frontierele lingvistice și literare sînt simple ficțiuni care nu limitează în nici un chip răspîndirea fenomenului; ori literaturile naționale constituie niște unități comunicabile care nu admit o unitate de măsură comună, și în acest caz trebuie să se renunțe la speranța de a înțelege ce este barocul. Nu trebuie să mai spunem că optăm pentru prima alternativă; de aceea, n-am ezitat să situăm pe picior de egalitate absolută manifestările baroce din Spania, Franța, Italia și uneori Anglia. Am procedat așa fără nici o rezervă, căci n-am intenționat să descoperim sau să definim particularitățile proprii fiecărei țări, după cum nu ne-au interesat nici nuanțele fiecărui moment istoric: am studiat doar problema fon-

---

<sup>38</sup> Montaigne, *Essais*, I, 45: „Ce sont icy mes humeurs et opinions: je les donne pour ce qui est ma créance, et non pour ce qui est à croire”.

<sup>39</sup> Alta este părerea, dealtfel foarte autorizată în privința problemelor barocului, a lui Raymond Lebègue, *La poésie baroque en France* în „Cahiers de l'Association internationale des Etudes françaises”, p. 24, care se îndoiește că trebuie „să se caute cu tot dinadinsul un numitor comun barocului literar din țările catolice și latine, din Anglia elizabetană și iacobină, din Germania Războiului de Treizeci de ani”. Cf., de asemenea, referitor la diferențele aproape ireconciliabile dintre literaturi deosebite, P. Kohler, *La classicisme français*, p. 50—51.



dului și a expresiei sale stilistice care trebuiau să fie identice din moment ce aparțineau aceleiași soluții.

Și credem, fără îndoială, că se va putea constata în cele ce urmează, că manifestările literare baroce nu sînt condiționate de granițe lingvistice sau naționale. Și mai credem că, extinzîndu-se cercetarea asupra unui cîmp mai vast, cu perspective mai largi, însăși viziunea asupra problemei va cîștiga în claritate. Sîntem convinși că rezultatele obținute pe această cale vor contribui, oricît de modest, la întărirea ideii unei literaturi europene sau, cel puțin, altoite pe un fond comun european și vor sublinia, o dată mai mult, evidenta și inalterabila solidaritate a acestui fond comun.

Pe de altă parte, va fi ușor să se constate că extinderii în spațiu a temei nu-i corespunde o extindere egală în profunzime. În exemplificările noastre am acordat prioritate unor autori și texte dintre cele mai cunoscute; și doar rareori am făcut excepție, căutîndu-ne argumentele în texte uitate, atît de numeroase totuși în epoca de care ne ocupăm. Și aceasta, pentru că lucrarea nu este o operă de erudiție în sensul strict al cuvîntului. Repetăm că nu ne-am propus să epuizăm exemplificările: ca s-o putem face, ar fi fost nevoie poate de mai multe tomuri. Pentru moment, ne propunem doar să ridicăm o problemă. Ar fi fost relativ ușor să strîngem mai multe probe, să anexăm mai multe note, să înmulțim numărul citatelor; ceea ce ar fi însemnat să deviem atenția de la esența problemei. Sau, în termenii pe care i-am mai folosit, ar însemna să reprezentăm la același nivel, cu o importanță egală, atît scara cît și mișcarea.

Ne-am propus să oferim însă cititorului și cercetătorului indicații asupra existenței unei probleme și a posibilei ei soluționări, pe baza unor texte decisive. Cele la care am recurs sînt în general foarte cunoscute. Și nu numai atît; cei care se ocupă de tehnica literară își vor putea da seama că au fost alese în așa fel, încît faptul pe care îl exemplificăm se poate sprijini pe o infinitate de texte similare. Cu alte cuvinte, elementele supuse analizei, tropi, figuri și procedee stilistice, nu sînt rezultatul interpretărilor noastre, ci elemente atestate de toate manualele și existînd frecvent în textele baroce. Studiarea



acestei perioade literare în aspectele sale cele mai frecvente și mai comune nu întâlnește desigur nici o piedică în calea multiplicării exemplurilor: ne-am limitat totuși la ceea ce este mai caracteristic, pentru a evita transformarea acestei explicații într-o arhivă de texte baroce. Nu este vorba de o desconsiderare a cercetării și documentului, care s-ar opune în mod firesc naturii și spiritului studiului pe care îl întreprindem; am încercat doar să subordonăm opera de erudiție problemei care ne preocupă, căci tratarea ei necesită în orice clipă prezența unui fir conducător care să traverseze zona întinsă pe care o explorăm.

Aproape toate studiile moderne dedicate barocului, în ciuda varietății și caracterului lor contradictoriu, ajung la constatarea că principala trăsătură a acestei epoci este prezența unui dualism, a unui conflict de fond sau a unei opoziții de principii. Pentru unii cercetători, tensiunea între două principii contrare constituie aproape o definiție a barocului. Natura celor doi termeni antagonici variază cu fiecare dintre istorici;<sup>40</sup> dar ideea de bază este întotdeauna aceeași și transformă barocul într-o luptă permanentă sortită înfrângerii. Ne-am început studiul cu semnalarea câtorva dintre aceste contraste sau antagonisme, mai cu seamă a acelor care contribuie la recon-

---

<sup>40</sup> Cf. la René Wellek, *The concept of baroque*, p. 93, unele dintre interpretările dualistice ale barocului: antiteza în general, după Hübscher; opoziția între ascetism și laicitate, după Emil Ermattinger; între spiritualism și senzualism, după Werner P. Friederich; între forma clasică și ethos-ul creștin, după O. Cysarsz; între viață și spirit, după Hankamer; între idealism și realism, după L. Pflandl. Se poate adăuga că după Antonio Machado (*Obras completas* Madrid, s.f.p. 959, cf. Maria Nogales, *Antonio Machado y el barroco literario*, în *Archivum*, Oviedo V (1955), p. 147—57), barocul este „o trecere de la viu la artificial, de la intuitiv la conceptual, de la temporalitatea psihică la planul intemporal al logicii”, ceea ce pare a fi descoperirea excepțională, deși poate doar intuitivă, a unui mare poet. După Eugenio D'Ors, *Poussin y el Greco*, Madrid 1922, barocul s-ar putea reduce la o aspirație spre zbor sau la un contrast între pământ și cer. În sfârșit, Marie Julie Maggioni, *The Pensées of Pascal, a study in baroque style* (teză de doctorat), Washington 1950, cap. I (*A simplification of the baroque problems*) reduce toate intențiile barocului la o tendință și anume, tensiunea, deci opoziția a doi termeni.

stituirea mentalității baroce, cunoașterea ei fiind indispensabilă pentru a înțelege analiza stilistică ce urmează. Această analiză ne va conduce prin ea însăși la cunoașterea problemei de fond a barocului, care, în concepția noastră, nu este o luptă în sine. Lupta nu este decît nostalgia păcii pierdute; iar problema fundamentală a barocului, după cum am remarcat și după cum se va vedea mai amănunțit în continuare, este năzuința păcii întrezărite în luptă, echilibrul prin intermediul tensiunii, unitatea menținută eroic, în ciuda sfărîmării obiectului însuși al artei și credinței.

1. Descrierea antichității
2. Superlucritatea artificială
3. Natura coruptă de artă
4. Noile tehnici descriptive
5. Portretul în afecțiune
6. Portretul psihologic
7. Portretul psihologic
8. Portretul psihologic





# I. NATURĂ ȘI ARTIFICIU

1. Natura barocă
2. Abandonarea descrierii enumerative
3. Descrierea sintetică
4. Descrierea antirealistă
5. Superioritatea artificiei
6. Natura corectată de Artă
7. Noile tehnici descriptive
8. Portretul ca efect de perspectivă
9. Portretul psihologic
10. Reprezentarea mișcării

În dorința de a ne convinge că roadele spontane ale pământului sînt superioare celor obținute de mîna omului prin cultivare, Montaigne adaugă cîteva observații asupra eternei teme a rivalității dintre om și natură. „Nu este drept ca marea și puternica noastră mamă, Natura, să fie învinsă de artă. Într-atît i-am împovărat frumusețea și bogăția operelor cu invențiile noastre, în-cît am înăbușit-o complet. Și totuși, dacă mai strălucește încă în toată puritatea ei, este pentru a ne face de rușine încercările frivole și zadarnice”<sup>1</sup>. Această idee, pe care Montaigne, la rîndul său, o sprijină pe un text foarte cunoscut al lui Platon, după care, marile creații se nasc prin intervenția Naturii și a Destinului, în timp ce acelea mai puțin importante se datorează Artei<sup>2</sup>, este comună tuturor scriitorilor Renașterii.

Încrederea absolută în puterea suverană a Naturii este o altă trăsătură foarte caracteristică acestei ample mișcări de reînnoire a spiritului uman. Iată, de pildă, lungul șir de autori care îi acordă încredere, considerînd-o un fel de Alma Mater a *tot ceea ce există*, de la Rabelais, un entuziast al legilor naturii, pînă la d'Aubigné, care urăște mai mult decît orice spiritele „desnaturés”<sup>3</sup>, adică acelea care au încetat să se mai supună legilor eterne ale naturii. Însuși Lope de Vega subliniază neobosit, se pare,

<sup>1</sup> Montaigne, *Essais*, I, 31.

<sup>2</sup> Platon *Legile*, I. Aceeași opinie, o adoptă și Giambattista Marino, *Epistolorio*, a cura di Angelo Borzello e Fausto Niccolini, Bari, 1911, vol. I, p. 210 (scrisoarea din 1615): „Toate perfecțiunile care se pot dori sau aprecia la un om se reduc la trei principii fundamentale, ceea ce i-a dat soarta, arta și natura”. Se observă totuși, că Marino, reproducînd afirmația lui Platon, suprimă ideea inferiorității artificiei.

<sup>3</sup> Asupra acestui concept, cf. Henry A. Sauerwein, *Agrippa d'Aubigné, Les Tragiques*, Baltimore 1953, p. 173—212.

în mai multe din scrierile sale, „superioritatea Naturii asupra artei“<sup>4</sup>, fie pentru a atrage atenția că „armonia trecătoare a grădinilor cultivate este inferioară imensei bogății a Naturii“<sup>5</sup>, fie pentru a repeta că:

izvorul pur și frumos  
ascuns la piciorul arborelui,  
sub mărăcini și flori,  
e mai presus decît podoabele scînteietoare,  
decît chipurile de marmoră  
și este mai presus cîmpul înflorit  
decît cea mai savantă grădină.<sup>6</sup>

Așadar, adorația oarbă a forțelor naturii, privite ca o manifestare palpabilă a voinței și măreției divine, se prelungește dincolo de limitele cronologice ale Renașterii propriu-zise. Faptul este atît de evident, încît anumiți critici sau istorici de artă consideră că însăși adorația naturii este caracteristica principală a artiștilor baroci, — așa credea, de pildă, Eugenio d'Ors.

Totuși, este evident că odată cu ultimele manifestări ale Renașterii, își croiesc drum noi concepții care par să le contrazică pe cele mai sus menționate. Dacă natura reprezintă atotputernicia lui Dumnezeu, cu mult mai bine o ilustrează însuși omul, principala creație a divinității; același om, „ce pare un al doilea Dumnezeu al lumii acesteia“<sup>7</sup> și care, în consecință, nu trebuie să învețe nimic la școala Naturii, redusă prin aceasta la un simplu principiu de emulație. Arta nu mai este imitația servilă a unei lecții învățate cu trudă; artistul a încetat să fie un

<sup>4</sup> Lope de Vega, *El verdadero amante*, Dedicatie.

<sup>5</sup> Lope de Vega, *El marido más firme*, Dedicatie.

<sup>6</sup> Lope de Vega, *Virtud, pobreza y mujer*, I, 3.

Aceste exemple și multe altele sînt date de Menéndez Pidal, Lope de Vega, în *Revista de Filología española*, XXII (1935), p. 343.

<sup>7</sup> Tommaso Campanella, *Della possanza dell'uomo*, în *Poesie*, a cura di Mario Vinciguerra, Bari 1938, p. 180—275; a științei sale ora vine prea tîrziu / dar cînd vine este atît de puternică încît al lumii acesteia / pare al doilea Dumnezeu. Cf. același citat în Giovanni Gentile, *Il concetto dell'uomo nel Rinascimento* în *Giornale storico della Letteratura italiana*, LXVII (1916), p. 18.



ucenic care se străduiește să fure câteva secrete Naturii, ci devine acum un „al doilea Dumnezeu“, creatorul, a cărui operă concurează forțele naturii și adesea le învinge. Arta este însăși proba superiorității omului asupra întregii creații; și e firesc ca prin intermediul ei omul să încerce să modifice și să îmbunătățească Natura, pentru ca

*să se deosebească de o fiară sau alta  
stăpînul lor, și să fie slujit  
nu de munte în oribilă vizuină,  
ci de artă în regesc palat<sup>8</sup>.*

Iată deci surprinzătoarele rezultate ale unui orgoliu de dată recentă. Raporturile dintre cei doi factori se află total răsturnate, și pretenția artistului nu este aceea de a egala Natura, ci de a-i da lecții și a o depăși. Lăsată în voia ei, Natura este o forță oarbă care creează fără să știe și care are nevoie de intervenția Omului pentru a o conduce și a-i da o rațiune de a fi. „Natura umană fără artă nu poate da o operă perfectă“<sup>9</sup>. Și însuși strigătul elocvent al lui Bossuet, în fața constatării că „mîna omului a schimbat fața pămîntului“, chiar dacă nu este de fapt o gloriificare a omului și a capacității sale creatoare, cu greu s-ar înțelege fără a ține seama de aceste antecedente, care modifică vizibil ideile filozofice ale Renașterii, făcînd din om stăpînul unic și atotputernic al creației.

De la Montaigne la Bossuet, este evident că a intervenit ceva nou în gîndirea oamenilor. Acest orgoliu neînfrînat al individului care se concepe pe sine însuși drept un „al doilea Dumnezeu“, această lipsă de respect față de *Alma Mater* care înainte fusese obiectul celui mai

<sup>8</sup> Hortensio Paravicini, *Obras*, Madrid 1641, Citat de E. Alarcos în *Revista de Filología española*, XXIV (1937), p. 169.

<sup>9</sup> Francisco Cascales, *Tablas poéticas*, Murcia 1617, I, 2. Despre condiția de inferioritate a omului față de Natură, cf. A. Reyes, *Un tema de „La vida es sueño“* în *Revista de Filología española*, IV (1917), p. 1—25 și 237—76. În articolul menționat sînt semnalate numeroase texte care exprimă această părere; dar toate aparțin secolelor XV și XVI, fiind evidentă schimbarea opiniei în secolul următor.

fervent cult, se explică fără îndoială ca o ultimă consecință a unui sistem a cărui tendință constantă fusese aceea de a reduce religia la morală și a așeza individul în centrul creației. Dar aici ne interesează mai puțin problemele de ordin general, ci mai degrabă repercusiunile lor asupra soluțiilor pe care le propune arta; așa încît, nu va fi inutil să examinăm, cu mai multă atenție, ce rămîne, în timpul perioadei baroce, din admirația artistică pentru o natură care produce „oribile vizuine“ și din principiul aceleia *imitatio*, care formează fondul întregii arte clasice și, în consecință, al tuturor aspirațiilor Renașterii.

Manualele de literatură, care prin însuși caracterul lor de exagerat schematism și în dorința lor de simplificare, sărăcesc și golesc de sens cea mai mare parte a termenilor de bază ai istoriei literare, menționează nu odată formula de „întoarcere la Natură“<sup>10</sup>. Existența unei formule de acest tip lasă să se presupună două lucruri care cer o argumentare la fel de atentă. Este adevărat că generațiile anterioare și-au pierdut, treptat, contactul artistic, considerat necesar, cu Natura? Și dacă așa este într-adevăr, este sigur că ideile baroce înseamnă o apropiere și mai mare de studiul și de dragostea pentru Natură, considerată ca izvor al artei? Dar, poate ar fi mai bine să începem prin a cerceta, în eventualitatea unei imitații directe, ce poate oferi Natura însăși, Artei.

Și pentru că este vorba de a clarifica concepte, ar fi bine să ne întrebăm despre ce fel de natură ni se vorbește. Există mai multe moduri de a o privi, iar interesul său artistic nu este întotdeauna același. Există o natură pe care toți o iubim, fără să vorbim prea mult de ea, dintr-un fel de pudoare artistică ce împiedică apariția unor sentimente utilitare: materie considerată cu desăvîrșire improprie pentru a da naștere unor efecte artistice, în ciuda experiențelor „materialiste“ contrare. Această natură, privită în perspectiva fertilității și a interesului său practic, pare să-și fi pierdut valoarea poetică; este aceeași pe care înainte o cînta Virgiliu în *Georgicele*

---

<sup>10</sup> Nu numai manualele. Chiar și pentru un cunoscător al Barocului atît de subtil ca Pierre Kohler, *Cahiers de l'Association internationale des Etudes françaises*, 1 (1951), p. 12, barocul este „un fel de întoarcere la natură“.

sale și pe care azi o considerăm un obiect științific — practic, fără a reuși s-o concepem ca pe un izvor firesc și permanent al inspirației artistice.

Există o a doua natură, aceea a *Bucolicelor* aceluiași Virgiliu; dar nu este vorba decît de o ficțiune plăcută, de un decor convențional, a cărui importanță se reduce la aceea a decorului în ansamblul unui spectacol de teatru, căci, în comparație cu umbra stejarului sau prezența turmei, este cu mult mai mare, evident, interesul pe care ni-l trezesc acordurile fluierului lui Titir sau sentimentele tulburi ale lui Corindon. Există, în sfîrșit, un al treilea fel de natură, invenție relativ modernă, a cataractelor și foisoarelor care deschid perspective nelimitate, a singurățăților pitorești, a orelor liniștite, în care, departe de tot ceea ce formează baza existenței noastre sociale, fugim de Om în general, pentru a-l descoperi mai bine în noi înșine; într-un cuvînt, este natura pe care o presupunem închisă în ea însăși, dar care, în realitate, dorim să ni se dăruiască, este peisajul, pretext de visare, natura specifică timpului nostru, care nu a încetat încă să fie romantică.

Această natură, fie că e vorba de una sau de cealaltă manieră de a o privi, rămîne întotdeauna exterioară persoanei noastre; iar abordarea ei urmărește întotdeauna să o facă să nu ne mai fie exterioară, să se confunde cu sentimentele și pasiunile noastre, adică s-o simțim nu numai pătrunzînd din exterior în ea, ci identificîndu-ne total cu ea. Pentru a o simți, literatura ne propune un mijloc direct, descrierea și altul indirect, participarea ei la stările noastre. Modul în care barocul utilizează descrierea și în care privește întrepătrunderea pasiunilor noastre cu preceptele naturii, fie ea exterioară sau interioară: iată obiectul studiului pe care ne propunem să-l facem în cele două capitole care vor urma.

Pare foarte clară și în afară de orice discuție afirmația că primele două tipuri de „natură literară“, pe care tocmai le-am semnalat, sînt simple convenții, înapoia cărora ar fi aproape inutil să pornim în căutarea „sentimentului naturii“. Și se știe bine că acest sentiment este o descoperire modernă și ar fi absolut anacronică încercarea de a-l căuta la scriitori anteriori secolului al XVIII-



lea: termenul se folosește doar prin analogie uneori, cu referire la marii scriitori ai epocilor anterioare, fără ca aceasta să implice posibilitatea de a găsi la ei abordări ale naturii de al treilea tip, unicele care presupun un sentiment deosebit și care apar doar odată cu preromantis-mul.

Natura utilitară n-a fost, în epoca modernă, un obiect demn de a fi tratat artistic. Cu excepția nu prea fericită a didacticismului pedestru al secolului al XVIII-lea, în care aspirațiile științifice ale poeților i-au făcut să piardă din vedere adevăratele obiective ale poeziei, acest tip de natură pare să fi fost definitiv încredințat științei și lăsat în grija unei literaturi utilitare, care se supune unor concepte străine artei propriu-zise.

Cît privește natura bucolică, o întîlnim în mod obligatoriu reprezentată din abundență în literatura secolelor al XVI-lea și al XVII-lea; în mod obligatoriu, căci, după părerea noastră, nu sînt decît trei posibilități de abordare, și am arătat deja că prima și ultima nu apar în perioada barocă. Pe lîngă aceasta, moda eglogei și a poeziei pastorale, atît în roman cît și în teatru, după cum se știe, a fost pe atunci mai puternică decît în orice alt moment. Era și firesc ca o astfel de literatură să se desfășoare în cadrul ei cel mai potrivit; așa încît peisajul pastoral, departe de a fi o excepție, este unul dintre tablourile cele mai obișnuite ale barocului. Dar în ce măsură se poate vorbi, cu acest prilej, de o pasiune pentru natură? Este de ajuns să deschidem la întîmplare o operă pastorală oarecare și s-o studiem din acest punct de vedere, pentru a încerca ciudatul sentiment al defraudării. Păstorii aceștia trăiesc în mijlocul naturii, dar nu o văd: se află într-o pădure și nu-și dau seama că întîlnesc la fiecare pas trunchiuri de copaci; îi delectează în fiecare clipă cîntecele păsărilor și nu-l aud decît pentru a-și declara iubirea. Unde se află sentimentul naturii în *Aminta* de Tasso? Ce sentiment al naturii le-am putea atribui păstorilor lui Montemayor sau Cervantes? Contactul între om și peisaj este practic inexistent; dacă n-ar exista puține însemnări marginale pe care autorul le menționează în trecere, ca într-o piesă de teatru, niciodată n-am ști precis dacă păstorii se adună să cînte și să danseze lîngă un

izvor sau într-un salon. Este adevărat că îndrăgostitul Crisóstomo cere să fie înmormântat la poalele unei stînci, în apropierea unui frumos izvor<sup>11</sup>, dar nu pentru că ar prefera să-și doarmă somnul de veci în sînul Naturii, ci pentru că în locul respectiv o văzuse pentru prima oară pe tinăra din cauza căreia avea să moară.

O analiză astfel condusă este desigur injustă pentru că înseamnă să aplicăm literaturii Secolului de Aur concep-te proprii romantismului. Este totuși maniera cea mai potrivită de a înțelege spiritul acelor autori, în încerca-re de a sublinia, prin opoziție cu ideile noastre, completa artificiozitate a conceptului lor asupra Naturii. Aceasta din urmă nu este niciodată un obiect în sine, ci formează doar fundalul cadrului, un fundal mai mult sau mai puțin indiferent, care nu trebuie să atragă prea mult atenția. Dacă socotim cadrul pastoral o condiție preala-bilă și absolută a acțiunii, ajungem imediat la o serie ne-sfîrșită de nonsensuri; este ca și cum am căuta, cu cri-terii realiste, valoarea unui decor de teatru. Acest decor se reduce în mod evident la o anumită cantitate de con-venții pe care le acceptăm tacit: dacă nu le acceptăm, e puțin probabil că vom ajunge să cădem de acord și să înțelegem acțiunea dramatică care se folosește de acele posibilități fictive.

Înșiși păstorii care populează această literatură, de la Montemayor la d'Urfé și mai departe, nu sînt păstori adevărați<sup>12</sup>. S-ar putea spune chiar că păstorii din litera-tura de la sfîrșitul secolului al XVI-lea sînt mai artifi-ciali și mai falși decît aceia din epoca „sensibilă“ a lui Gessner și Florian. În timpul secolului al XVIII-lea, eroii păstori din poezie nu fac nici cel mai mic efort de a ne înșela asupra identității lor; cei din baroc sînt niște cavaleri de curte, recitatori în concepte și de sonete. Ra-finamentul lor este atît de mare, încît singurul lucru

---

<sup>11</sup> Cervantes, *Don Quijote*, I, 12.

<sup>12</sup> Cf. Mia I. Gerhardt, *Essai d'analyse littéraire de la pasto-rale dans les littératures italienne, espagnole et française*, teză apărută la Leiden în 1950, în care se definește pastorală ca o com-poziție ce are drept personaje principale păstorii, a căror „viață, limbaj acte și sentimente apar așa cum nu există în realitate“ (p. 22).

care uimește este că se cunosc atât de puțin pe ei înșiși, pentru a se putea crede păstori. Se vede foarte clar că persoana, gesturile și limbajul lor nu încap în cadrul pe care l-au ales: de aceea nici nu este de mirare că toți trec prin acest cadru al naturii fără să-l privească sau să simtă vreun interes pentru el. Neexercitînd vreo atracție asupra lor, Natura nu este decît un tribut împovărător, plătit convenției.

## 2 *Abandonarea desirului enumerativ*

La fel se întîmplă cu toate aspectele naturii. Un critic spaniol a avut răbdarea să strîngă și să comenteze toate pasajele în care Cervantes menționează marea. Cum era și de așteptat, sînt foarte numeroase; din punct de vedere literar însă, se poate spune doar că în ele se vorbește despre mare și nimic mai mult. De pildă, așa cum se știe, cînd Don Quijote și Sancho ajung la Barcelona și privesc pentru prima oară marea, aceasta li se păru „foarte întinsă și largă”<sup>13</sup>. Altă dată e furtună; sau alt personaj e mai norocos și are parte de o vreme favorabilă și o traversare bună. Iată deci tot ce se observă despre mare sau cel puțin tot ce consideră necesar autorul să ne comunice în privința aceasta<sup>14</sup>. Este ușor de remarcat că toate personajele care intră în contact cu marea o privesc fără plăcere sau simpatie, ca pe un fel de rău necesar: fie că privind-o se plictisesc, fie că, mai precis, ideea de a o privi nici nu le-a trecut prin minte. O tratare asemănătoare cunoaște aceeași temă la Racine<sup>15</sup>: referințele sale maritime, dacă ne putem exprima astfel,

<sup>13</sup> Cervantes, *Don Quijote*, II, 61.

<sup>14</sup> Despre realismul lui Cervantes, cf. în special A. A. Parker, *El concepto de la verdad en el Quijote*, în *Revista de Filología española*, XXXII (1948), p. 287—305; și Richard J. Predmore, *El problema de la realidad en el Quijote*, în *Nueva Revista de Filología hispánica*, VII (1953), p. 489—98; dar în ambele lucrări este vorba mai de grabă de realismul conceptual, decît de tehnicile descriptive sau imitative.

<sup>15</sup> J. Rouch, *Le thème de la mer dans Racine*, în *Bulletin du Comité des Travaux Historiques, Section géographique*, LXI—LXIII, (1940—1950), p. 29.



sînt și mai sărace decît cele întîlnite la Cervantes; autorul studiului dedicat acestui aspect motivează ecoul redus al temei în opera marelui poet, nu știm cu cîtă dreptate, prin faptul că Racine nu văzuse niciodată marea. Este adevărat că există în opera poetului francez un monolog, celebru în special prin descrierea mării agitate de furtună, care în *Phèdre* provoacă dispariția lui Hipolit; dar se știe că acest magnific fragment de poezie se sprijină pe imitația directă a anumitor surse clasice, care nu au nimic comun cu realitatea trăită sau cel puțin văzută.

La ambii scriitori, ca la toți contemporanii lor, se notează o atitudine reticentă față de natură și o absență de elemente descriptive. Nu există contemplație, nici declamație și, mai ales, deloc descriere: natura este un cadru ce trebuie umplut, și ar fi o eroare să vedem în el altceva decît un simplu cadru. Deja la Tasso se ghicește ușor această repulsie față de acumularea de detalii, descrierea amănunțită și poezia statică care încearcă să concureze pictura. Imaginile vizuale ca și peisajele de abia dacă există la el și ocolesc în general evocarea directă, căci poetul le sugerează prin intermediul unor clișee clasice foarte cunoscute și ușor substituibile. Pecetea firească a intervenției condeiului său este de abia perceptibilă; ni se indică doar într-un anumit număr de cazuri, prezența unui munte „înalț și falnic“, a „valurilor mării“, a „razelor nocturne“. Toate acestea sînt insuficiente pentru a permite reconstituirea unui peisaj curent; exact ca și în cazul „malului fericit“ sau al „malului funest“, care formează aproape tot inventarul descriptiv al lui Racine<sup>16</sup>.

Există, deci, în literatura secolului baroc, un *parti-pris* care ocolește descrierea și care se limitează, în locul ei, la simple notații, fără valoare sau intenție artistică, dictate în mod unic de necesitățile scenografice ale ideii li-

<sup>16</sup> Despre interesul redus al descrierii literare, cf. Saint-Evremond, *Oeuvres mêlées*, Amsterdam 1706, vol. III, p. 55: „Mările liniștite și cele agitate din descrierile noastre nu sînt altceva decît acelea pe care anticii le-au reprezentat cu mult mai bine... Nu ascult niciodată „cîntecul păsărilor“ fără să mă pregătesc să aud „susurul izvoarelor“; „ciobănițele“ stau culcate întotdeauna pe „ferigi“... O descriere în care nu se vorbește decît despre păduri, riuri, pășuni, cimpuri și grădini, ne produce o impresie destul de sterilă“.

terare. Această tendință s-ar putea explica foarte bine prin lipsa de simpatie sau de interes față de natură; dar ar mai putea fi vorba și de un fel de discreție, bine sau greșit înțeleasă, care refuză să se piardă în insignifiante descriptive. Aceasta poate fi în egală măsură o chestiune de gust sau de tehnică. Orice s-ar crede, cert este că scriitorii secolului al XVII-lea trec cu repeziciune peste toate pretextele care par să reclame în vreun fel descrierea și evită pe cât pot reprezentarea tablourilor de viață sau a detaliilor statice. Pictura trezește doar atunci interesul când tinde să reprezinte elemente în mișcare, persoane sau animale în acțiune; și este evitată cu grijă de îndată ce se limitează la simpla reproducere a naturii inerte. Exemplele cel mai edificatoare abundă în poemul lui Tasso: îl vom menționa pe cel mai vechi dintre ele, despre care nu o dată s-a vorbit.

Cruciații lui Godefroi de Bouillon ajung în sfârșit să zărească Ierusalimul. Ani întregi de lupte și suferințe visaseră Orașul sfânt, a cărui cucerire justifica periculoasa expediție și neîncetatele lor sacrificii; nu odată își riscașeră viața, doar pentru fericirea de a-l putea privi. În sfârșit, iată-i ajunși pe o înălțime, de unde se zărește, întinzându-se la picioarele lor, orașul atât de îndelung năzuit. Este subiectul poemului și în același timp obiectivul expediției. Este punctul spre care converg toate firele acțiunii: și totuși, Orașul sfânt nu beneficiază de nici o descriere din partea poetului. Dimpotrivă, la vederea obiectivului său, în loc să-l privească și să ne prezinte ceea ce zărise, poetul se întoarce cu spatele pentru a ne comunica efectul pe care vederea lui îl produce asupra spectatorilor:

Văzură că Sionul se-nfiripă,  
Sionul sfânt, rîvnit în fața lor!  
Sionul — țelul nobil, fără preget  
Strigat de glasuri, arătat de deget<sup>17</sup>.

(Trad. de A. Covaci)

<sup>17</sup> Torquato Tasso, *Gerusalemme liberata*, III, 3:

*Ecco apparir Gerusalem si vede,  
Ecco additar Gerusalem si scorge,  
Ecco di mille voci unitamente  
Gerusalemme salutar si sente.*

Acest procedeu indirect, care descrie obiectul prin intermediul efectelor pe care vederea lui le produce, este fără îndoială foarte modern și amintește îndeaproape de acela pe care J. Hankiss îl numește procedeul chinconsurilor. Forța sa de evocare este indiscutabilă și conferă temei tratate astfel o măreție ce depășește toate posibilitățile oricărei descrieri directe. Orașul, absent fizic, se conturează în bucuria și emoția cruciaților, căpătînd astfel o existență mai amplă și mai autentică. Totuși este vorba de o simplă stratagemă care nu reușește să substituie în vreun fel descrierea adevărată. Tasso o știe mai bine ca oricine și dovada cea mai bună este faptul că, peste cîteva pagini, se vede nevoit să ne pună la curent cu tot felul de detalii topografice, fără de care nu s-ar putea înțelege desfășurarea asediului și acțiunea poemului în general.

În felul acesta, obligat să revină asupra temei, poetul ne va oferi o adevărată descriere a Ierusalimului. Deși necesară și cu un pronunțat caracter tehnic, această descriere nu are nimic comun cu măreția solemnă a primei sugestii. Se observă cu ușurință că este vorba doar de un simplu compromis, de un detaliu dintre cele considerate obligatorii, pe care poetul îl lasă să-i fis smuls împotriva voinței sale, de necesitatea unei descrieri de tip clasic. Sigur este însă că din vocație sau principiu, adevărata sa atitudine este aceea de a ocoli descrierea și de a o înlocui cu anumite procedee mai rapide și de mai mare efect stilistic.

Aici, ca și în multe alte detalii, Tasso se vădește un precursor al atîtor tehnici moderne, al căror prim obiectiv este acela de a sugera, în loc de a descrie. Procedeul său se repetă în multe din compozițiile generației următoare. Ajunge să amintim doar folosirea lui de către Cavalerul Marino în poemul său *Adone*, cînd ne prezintă iubirea zeiței Venus și a păstorului frigian: în loc să insiste asupra descrierii farmecului unor scene, ni le evocă prin ceea ce trebuie să fi văzut din ele martorii muți, exact ca și în cazul precedent:



Adieri răcoroase, unde curgătoare  
spuneți voi, căci voi ați văzut și ați auzit;  
voi martorii iubirii lor fericite,  
mirturi verzi, brazi înalți, lauri umbroși<sup>18</sup>.

Iată deci că descrierea, așa cum o concepem și o cunoaștem azi, este practic absentă din obiceiurile stilistice ale Barocului literar. Dacă a existat un sentiment al naturii în timpul acela, zadarnic i-am căuta expresia în tablouri de natură: din acest punct de vedere, natura pare să se reducă la aspectul său utilitar sau la simpla convenție a cadrului pastoral, fiind mai mult sau mai puțin indiferentă.

### 3 *Diminuarea nitețicilor*

Totuși, aceasta nu înseamnă că nu există nici un fel de descriere; de aceea afirmațiile anterioare trebuie să fie înțelese cu anumite rezerve și sînt valabile doar din punctul de vedere al retoricii tradiționale. Dacă este adevărat că scriitorii baroci nu manifestă interes sau curiozitate față de observarea sau contemplarea peisajului natural, nu este mai puțin adevărat că descrierea tablourilor de natură ocupă un loc destul de important în operele lor. Nu există nici o contradicție aici; nu este vorba însă de observarea naturii, ci de procedeele stilistice învățate la marea școală a clasicismului. Această natură, singura care le trezește interesul și curiozitatea, și care constituie de fapt un alt tip de natură, al patrulea, este aceea a convențiilor literare și a manualelor de retorică. Renașterea ne obișnuise deja cu acest gen de ficțiuni, care presupun existența unor peisaje ireale, imaginate

<sup>18</sup> Giambattista Marino, *Adone*, VIII, 140.

Fresche aure, onde correnti,  
voi che'l miraste e ben l'udiste, il dite;  
voi, secretari de' felici amori,  
verdi mirti, alti pini, ombrossi allori.

de poeți pe baza mitologiei și în afara vreunui contact cu realitatea; la Sannazaro, întâlnim unul din exemplele cele mai caracteristice ale acestei naturi, rod al fanteziei, populată abundant de toate convențiile clasice și de toate umbrele mitologiei. Acele păduri și izvoare există doar în imaginația poezilor; ei le observă, nu printr-o fereastră deschisă sau în timpul unei excursii, ci studiindu-i pe Theocrit sau Virgiliu. Poeții n-au învățat încă să vadă cu proprii lor ochi, iar autoritatea anticilor face inutilă și inoportună frecventarea peisajului natural. Imperiul scriitorilor antici este atât de puternic, încât în mod firesc și spontan chiar, am spune, poezii caută nimfele în apele oricărui izvor și așteaptă ca driadele să se ivească din coaja oricărui copac. Distrugerea pădurii din Gastine îi provoacă lui Ronsard o suferință fizică, asemenea unui asasinat; și aceasta, pentru că nu se gîndește decît la frumoasele fantasmе ce pier cu fiecare trunchi doborît.

Acest tip de peisaj iluzoriu se perpetuează de-a lungul întregii perioade baroce, fiind singurul față de care manifestă interes poezii. Satirii și silvanii, nimfele și naiadele trăiesc cu aceeași intensitate, populînd pădurile și munții cu misterul umbrelor lor fugitive, unic imbold pentru imaginație. Dacă nu se gîndește la ele, poetul nu se hotărăște să privească peisajul; și mai bine decît să-l privească, îl plămăiește, adică îl contemplă în interiorul lui pentru a-i putea da forma cea mai potrivită iluziilor sale. Tot secretul poeziei baroce se află în acest refuz hotărît al contemplării. Asemenea lui Tasso în fața Ierusalimului, poetul se întoarce cu spatele la realitate și o concepe pentru a doua oară pe măsura neliniștii sale, absolut independent de formele imperfecte pe care i le-ar putea oferi natura.

Este evident că această lipsă de curiozitate față de real nu poate inspira decît un sentiment al peisajului foarte diferit de al nostru. Să răsfoim paginile unuia dintre poezii pe care cel mai adesea manualele îl califică drept „cîntăreț al naturii“, delicatul Racan:

*Nu sînt acestea pădurile și cîmpiile  
pe unde, trăind, îmi purtam turmele?  
Și văile unde lumina zilei nu pătrunde,*

nu-mi primeau ele suspinele de iubire?

După aceste vechi zidiri din care abia se mai zăresc  
ornamentele acoperişului căzute în nisip,  
după pereţii lor ruinaţi de trecerea anilor  
recunosc aceste locuri, altădată atât de plăcute<sup>19</sup>.

Încă o dată, nu este vorba de o descriere făcută cu intenţia de a descrie. Poetul îşi propune să ne informeze că personajul, după ce şi-a pierdut cunoştinţa, îşi revine şi recunoaşte peisajul cu care era obişnuit înainte. Dar este imposibil să nu ne dăm seama că insistenţa asupra detaliilor descriptive urmăreşte o a doua finalitate, aceea de a evoca spiritul unui anumit peisaj, prezentat cu atenţie în fiecare dintre detaliile sale. Dar, despre ce fel de peisaj este vorba? Simpla lectură a acestei descrieri este suficientă pentru a demonstra că ne aflăm în prezenţa unei serii de artificii fără contact cu realitatea: încercarea de a le privi în ansamblu dovedeşte imposibilitatea de a integra într-un singur cadru elemente atât de divergente.

Să ne imaginăm de o parte pădurile şi de alta cîmpurile, ceea ce înseamnă că ne aflăm la marginea pădurii. Să adăugăm aceste văi sălbatice, care par mai degrabă nişte defileuri din moment ce nu primesc lumina soarelui şi care nu se potrivesc prin urmare deloc cu ideea vecinătăţii cîmpurilor. Pe de altă parte, nisipul pare să indice prezenţa unei plaje, pe care au existat cîteva mo-

---

<sup>19</sup> Racan, *Bergeries et autres poésies*. Ed. P. Camo, Paris 1928, p. 81—82:

N'est-ce pas là les bois, n'est-ce pas là la plaine  
Où vivant j'avais soin de mes bêtes à laine?  
Ces vallons reculés de la flamme du jour,  
N'est-ce pas où j'allais soupirer mon amour?  
A ces vieux bâtiments de qui l'on voit à peine  
les ornements du faîte étendus sur l'arène,  
à ces murs éboulés par la suite des ans,  
je reconnais ces lieux autrefois si plaisants.

Elementele aceluiaşi peisaj, pe care l-am putea numi sintetic, se găsesc alăturate într-un singur vers de Giambattista Marino, *Poesie*, Bari (1913), p. 113: *Chiusi valli, alti colli e piage apriche*. (Văi închise, coline înalte şi plaje largi)



numente care au avut și timpul să se ruineze: este neîndoielnic faptul că evocarea lor urmărește să completeze pictura cu un colț de arhitectură în ruine, a cărei valoare plastică nu a scăpat nici unui pictor al naturii. Pare evident că toate aceste elemente, care provin din trei sau patru peisaje deosebite și într-o anumită măsură contradictorii, nu pot fi considerate drept o impresie vizuală, efectele unei contemplații directe sau ale unei amintiri.

Cel care strânge într-o singură perspectivă rîpele și cîmpurile, pădurea și marea, nisipul și monumentele, este fără îndoială un poet care urmărește un scop precis, dar în nici un caz nu poate fi un observator al naturii. Peisajul său este produsul unei imaginații metodice care își propune să unească elemente puternic contrastante, fără a ține seama de ceea ce azi am numi realismul picturii. Cu atît mai mult, cu cît aceste ornamente ale acoperișului care s-au prăbușit, în cădere, pe nisip, se află acolo pentru a completa impresia de decor și artificialitate. Se știe, de fapt, că partea superioară a edificiilor ruinate este cea care dispare mai întîi, din diferite motive; astfel încît, acel monument cu „ziduri ruinate“, care își păstrează încă friza umilită la nivelul temeliei, nu este o imagine vizuală, ci un fel de parabolă pe care poetul o propune imaginației, cu intenția vizuală de a sublinia un nou contrast.

Natura preferată de Tristan în *Le promenoir des deux amants* este de același tip. Plimbarea perechii de îndrăgostiți se desfășoară într-o lume total convențională; peisajul este la fel de realist ca acela al tapiseriilor antice și nu există nici un motiv să fie considerat inferior grădinii din *Le Roman de la rose*. Îndrăgostiții străbat coasta unui munte paradisiac, unde n-a călcat picior de vînător, unde privighetoarea cîntă neîncetat, unde niciodată nu bate vîntul și unde doar zefirul suspină de iubire<sup>20</sup>. În toate aceste detalii, care aparțin celei mai îndepărtate tradiții poetice, se recunoaște imediat un tip de locuri comune, foarte caracteristice poeziei baroce din toate ță-

---

<sup>20</sup> Tristan L'Hermite, *Les Amours*, préface par P. Camo, Paris 1925 p. 50—53.

rile. Dar este evident că cei doi îndrăgostiți, și cu ei toți poeții timpului lor, nu se duc să se plimbe pentru a descoperi și a simți natura; ea se ivește ca o lume imaginară, ca un decor inevitabil, din fantezia poezilor.

#### 4 *Descrierea anti-națională*

Ne îndoim că peisajul încredințat imaginației poate fi mai variat decât acela pe care ni-l oferă observația. În realitate, poezia barocă ne oferă un număr aproape infinit de astfel de descrieri, deși toate se supun unui canon comun, care nu le lasă nici măcar celor îndrăzneți posibilitatea de a interveni cu note personale. Pentru Balbuena, fără vreo legătură directă sau indirectă cu peisajul lui Tristan, menționat deja, principalul merit al pădurii pe care o descrie este singurătatea ei neviolată de nimeni, căci nu numai „prospețimea ei de secole este inviolabilă, fără să fi fost atinsă necumpătat de caprele lacome sau de alte animale, dar nici măcar harnicele albine, pentru delicata făurire a fagurilor lor, n-au cules vreodată de pe florile ei prima rouă a dimineții”<sup>21</sup>. De unde se înțelege clar că fiind întotdeauna invariabil cadrul, unicul mod posibil de a-l modifica este supralicitarea și treptat exagerarea. În același fel Rampalle, imitator al Cavalerului Marino, prezintă grădina nimfei Salmacis însuflețită de „suavele suspine ale unei adieri încărcate de parfumuri” și populată de:

*Cele mai nobile păsări, al căror cânt armonios  
dispune de toate tonurile muzicii*<sup>22</sup>

<sup>21</sup> Balbuena, *El Siglo de oro*, Madrid 1608, fol. 14.

<sup>22</sup> Rampalle, *Les Idilles*, Paris 1648, p. 10, cf. Sagrais, *Eglogue IV*, în *Oeuvres diverses*, Amsterdam 1723, p. 40—41, sau Cérissiers *L'innocence reconnue*, Paris 1665, p. 16—17, care imaginează, pentru a adăposti iubirea Genovevei și a lui Sifroy, o grădină „unde primăvara părea să se retragă cu zefirii ei, când crivățul bintuia câmpiile Germaniei” și unde iarna nu dăunează deloc portocalilor;

Aceste descrieri fără suport real ale unor peisaje care n-au fost văzute niciodată, și pînă la un anumit punct imposibile, sînt singurele care prezintă interes. În fața lor scriitorii baroci se simt curios de stînjiți, cînd pentru un motiv sau altul se vîd obligați să ne dea o descriere adevărată a unor peisaje sau obiecte reale. Dacă este vorba să simuleze adevărul și să ne facă să credem că am văzut într-adevăr un lucru care n-a existat niciodată, descrierea nu pune probleme, căci este îndreptățită imaginației; dar aproape toți amuțesc dacă îi obligăm să ne vorbească despre ceea ce vîd.

Aflînd de călătoria lui Voiture în Italia, doamna de Rambouillet îl rugase să-i transmită o descriere amănunțită a vilei Valentino, din împrejurimile orașului Torino, care o interesa foarte mult pe celebra marchiză, dori-toare de a aplica unora din proiectele sale arhitectonice noile soluții pe care le oferea acea construcție. În nici un fel n-ar fi putut Voiture să nu îndeplinească dorința ilustrei Arthénice, căreia îi datora atît de mult; așa că se opri la Torino pentru a vizita și studia vila, cu intenția de a-i trimite marchizei o informare detaliată. Iat-o: „cînd am ajuns, ceea ce atrage atenția în primul rînd... să mor dacă știu ce să observ în primul rînd. Mi se pare că este o consolă. Mai bine spus este un portic. Cred că mă înșel, era o consolă. Acum o oră îmi aminteam totul extraordinar de bine”<sup>23</sup>. Și aici se oprește spiritul de observație și fidelitatea descriptivă a poetului. Dar ajunge să-l întrebă ceva ce n-a văzut niciodată; să-și închipuie, de pildă, că aruncat în aer asemenea lui Sancho Panza în grădinile marchizei, a fost proiectat atît

---

acest „loc plin de farmec și foarte asemănător palatelor vrăjite ale romanilor” este o imitație directă a grădinilor Armidei. Cf. și cîmpia pe care o cîntă Pedro Soto de Rojas, *Obras*, Madrid 1950, p. 149:

*unde nîcicînd vara aspră  
n-a putut ajunge cu căldura-i arzătoare,  
nici cu gerul ei iarna friguroasă,  
unde nici o turmă nu calcă iarba,  
și nu e adăpost pentru vreo fiară sau șarpe.*

<sup>23</sup> Voiture, *Les Lettres*, Nimègue (1660), p. 195.



de sus, încît ajunsese dincolo de nori: atunci n-ar exista descriere care să poată depăși în realism și exactitate relatarea unei lupte cu cocorii și viziunea sa asupra unei jumătăți a globului terestru<sup>24</sup>. În prima situație îl găsim sfios și în imposibilitate de a se apăra; în timp ce în cealaltă își dă friu liber fanteziei, imaginînd cu surprinzătoare fertilitate toate detaliile imposibile care îi umplu tabloul.

Însuși Tasso nu fusese niciodată atît de emfatic și prolix ca în celebra descriere a grădinilor Armidei<sup>25</sup>. După cum am văzut deja, elementele descriptive sînt la el mai mult decît sărace, inexistente și se reduc la un schematism care nu pare să implice nici o intenție de evocare. Fără îndoială, grădinile Armidei formează o excepție, care contrastează puternic cu structura generală a poemului, prin eleganta verbozitate și abundența care, de data aceasta, nu se bazează nici pe repetiții, nici pe insistențe descriptive, atît de opuse spiritului poetului. Și iată că, din nou, ne aflăm în prezența unui peisaj care nu are nimic comun cu realitatea. Pictura acelei grădini fantastice, fruct al imaginației pure, nu respectă nici o lege sau corespondență cu faptele cunoscute; ne oferă în același timp fructele tuturor anotimpurilor, ne oferă pe aceeași ramură floarea și fructul copt. Această fertilitate luxuriantă, această risipă de vegetație, ascunde, ca în toate celelalte descrieri de același tip, o mulțime de păsări cîntătoare, organizînd adevărate concerte, din care nu lipsește solo-ul de „bel-canto“ al privighetorii, care este poate unul din episoadele cele mai frumoase ale întregului poem.

Nu natura orientează inspirația, ci imaginația, care o concurează și își propune să creeze ceva care s-o întreacă în frumusețe. Poetul se folosește fără îndoială de natură, dar o transformă într-un instrument îndreptat împotriva ei înseși; adică ea reprezintă pentru el același lucru pe care culoarea îl reprezintă pentru pictor: o ma-

---

<sup>24</sup> Ibidem, p. 16—17.

<sup>25</sup> Deja Donadoni, *Torquato Tasso*, Firenze 1952, p. 192—95, remarcase numărul mic al detaliilor descriptive la Tasso și preferința lui pentru frumusețea artificială.

terie informă, căreia poetul trebuie să-i dea formă și viață.

Peisajul baroc, considerat deci ca o fertilizare a cadrului natural, cu ajutorul fanteziei, poate fi conceput, după cum se pare, în trei moduri deosebite. În primul rînd, întîlnim încă la fel de viabilă de-a lungul întregului secol baroc o, modalitate stilistică tradițională care asociază elementelor naturii ficțiunii mitologice și-l obligă pe poet să creadă în fiecare clipă că:

*Jupiter răsună în stejari  
Zeul războiului în frasini  
Laurii vorbesc de Apollo  
și palmierii de marele Cleon*<sup>26</sup>.

Pe de altă parte, detaliile descriptive intervin uneori absolut incidental, pentru a evoca prin prezența lor valori foarte diferite, dar care prezintă o echivalență poetică cu ele; așa de exemplu pentru Nervèze, care declară că:

*de-o parte am apele, de alta florile;  
cele dintîi sînt imaginea lacrimilor mele,  
celelalte, primăvara frumuseții Doamnei mele;*<sup>27</sup>

interesul pentru peisaj se confundă cu acela pentru simbolul lui.

În sfîrșit, a treia și cea mai frecventă modalitate este aceea pe care o semnalăm vorbind de Racan; este fără îndoială cea mai interesantă din punctul de vedere al procedeelor baroce. Este vorba, după cum se va fi observat,

---

<sup>26</sup> Ambillou, *Sidère*, Paris 1609, p. 1.:

*Jupiter résonne en ces chesnes  
le Dieu de la guerre en ces fresnes  
d'Apollon parlent ces lauriers  
et du grand Cléon ces palmiers.*

<sup>27</sup> A. de Nervèze, *Essais Poétiques*, Paris 1606, p. 28:

*J'ai d'un côté les eaux et de l'autre les fleurs;  
l'un me représentent l'image de mes pleurs,  
et l'autre, le printemps des beautés de Madame.*

de natura inventată, mai exact, organizată și perfecționată de poet, de un peisaj sintetic în care toate detaliile, luate separat, pot fi reale, dar care, prin însăși alăturarea lor încetează să mai aparțină realității și aspiră să sugereze o prezență ideală, superioară aparențelor materiale<sup>28</sup>. Așa de pildă când Stigliani reunește într-un singur tablou detalii ca următoarele:

*Aici unii mulg vitele, mai încolo paște turma, alții se odihnesc la umbră, alții dansează în sunetul fluiерului*<sup>29</sup>,

este evident că prin această pictură urmărește evocarea vieții pastorale în ansamblul ei, cuprinzându-i simultan toate aspectele; la fel de evident este faptul că alăturarea unor astfel de detalii este o sfidare a realismului, căci nu trebuie să fii păstor ca să-ți dai seama că nici ora, nici locul odihnei la umbră nu coincid cu cele ale mulsului sau dansului.

<sup>28</sup> Această necesitate de a recompune peisajul a fost în mod exact definită de Marco Publio Fontana, *Del proprio e ultimo fine del poeta*, Bergamo (1615), p. 70. Descriind o pădure, așa cum o vede imaginația poetică barocă, criticul adaugă: „Dar unde s-ar putea găsi o pădure sau un crîng cu atât de nobile și demne circumstanțe, sau care să le amintească atât de perfect, așa cum poezii trebuie să le vadă? Ei și le închipuie perfect, contemplînd acea idee de perfecțiune, de care obișnuiesc să se apropie privind o pădure reală”. Poezii procedează astfel, pentru că scopul lor nu este să redea frumuseți materiale, ci „să ne învețe cum să ne abatem de la aceste grosolane lucruri materiale și să ne trezească din acel somn adînc, care ne apleacă spre lucrurile coruptibile și, într-un mod plăcut, să ne răpească de la considerarea celor reale și sigure care sînt eterne în Creatorul suprem”. Este evident că această concepție se sprijină pe un fond platonician pe care-l vom întîlni în cele ce urmează; și că artistul, pictor sau poet, încearcă să reprezinte în același timp tema și transcendența ei. La fel, cînd Tommaso Buoni, *I problemi della bellezza*, Veneția (1605) fol. IX, ne invită să privim cu el nenumăratele frumuseți ale naturii, o face pentru a adăuga în continuare: „Dacă astfel sînt lucrurile vizibile ale naturii, cum ar putea fi cele invizibile? Căci știm că natura a acoperit și a ascuns lucrurile cele mai ilustre”.

<sup>29</sup> Tommaso Stigliani, *Rime*, Veneția, 1605, p. 200:

*Qui si munge, là pasce, altri qui siede,  
all'ombra, altri là danza a suon d'avena*



În consecință, această modalitate, asemenea celei anterioare, include în sine o oarecare înclinație spre simbol, care o depărtează vădit de adevărul material. Schematismul simbolului nu admite o riguroasă observare a realității; de aceea, în acest tip de descrieri se întâlnesc frecvent detalii fantastice, uneori absurde, al căror rol este tocmai acela de a interpreta mai bine simbolul la care se referă. Cu atât mai fatastice vor fi elementele descrierii și cu atât mai multă importanță le va acorda poetul orgolios de rolul său de creator, cu cât atenția lui se va concentra mai mult asupra celui de-al doilea sens al plămuirilor sale.

Acesta este motivul pentru care nu trebuie să ne oprim asupra verosimilității reduse a imaginilor descriptive evocate de acești poeți. Dacă d'Ambillou spune că soarele ră sare de pe culmea muntelui<sup>30</sup>, nu înseamnă că faptul ar fi practic imposibil; evident este însă că poetul caută un unghi de vedere deosebit care să evoce în același timp două idei distincte, aceea a timpului (zorii zilei) și a locului (în mijlocul munților). Numai nevoia de a uni două efecte într-unul singur, întâlnită la fiecare pas în arta barocă, explică apelul la o imagine nu prea fericită de altfel: în urma unei analize mai prozaice aflăm că dacă soarele se ridică deasupra celei mai înalte culmi, aceasta se întâmplă la ore relativ târzii, în plină zi.

Detaliile descriptive sînt la fel de puțin credibile în descrierea menționată deja, a grădinei nimfei Salmacis, a lui Rampalle; aici ni se descrie o fîntînă:

*în care apa rămîne mereu caldută  
ca aceea pregătită pentru baie*<sup>31</sup>

---

<sup>30</sup> Ambillou, *Sidère*, fol. 3, Cf. J. Mairet, *La Sylvie*, Rouen, 1635, p. 146:

*Zorii încep să aurească  
munții cei mai apropiați de nori.*

<sup>31</sup> Rampalle, Salmacis, p. 10:

*Ou l'eau garde toujours un état tempéré,  
comme celle qu'on trouve en un bain préparé.*

ceea ce ar fi posibil, dacă ar fi vorba de un izvor termal; dar se pare că lucrurile nu stau așa, din moment ce poetul ne arată în undele ei cristaline peștii înotînd. Și ce să mai spunem de Racan, cîntăreț al unei naturi pe care o cunoaște bine, dar care oferă posibilități și mai mici de reconstituire decît peisajul mitologic al nimfei Salmacis? În *Bergerie*, poetul situează acțiunea pe „cîmpiile unde Marna se întîlnește cu Sena“, adică în centrul Parisului modern și la doi pași de orașul de pe vremea aceea; așa încît tot ce ni s-ar spune despre aspectul naturii în locurile indicate, se poate verifica foarte ușor. Totuși, poetul nu ezită să afirme că:

*dealurile noastre fertile produc două recolte pe an  
și cele mai mici spice care ne auresc ogoarele  
egalează în măreție stejarii din pădure.*<sup>32</sup>

Și aceasta, pentru că poetul știe că este autorizat să imagineze natura în maniera sa, cu deplină libertate. Realitatea nu constrînge fantezia, dimpotrivă, o stimulează. După ce impulsul ei a fost primit, trebuie să rămînă obligatoriu cu mult în urmă. Tasso deja reclama pentru poet, ceea ce el numea „licența de a prefăce“<sup>33</sup> și această licență mergea atît de departe, încît recomanda, chiar în tratarea temelor religioase, să se aleagă „episoade ale adevăratei religii, dar nu de o atît de mare autoritate, încît să le facă inalterabile“<sup>34</sup>. Dacă și în domeniul credinței, poetul își arogă drepturi, iar imaginația deține întîietatea, se înțelege că libertățile vor fi practic nelimitate în privința reprezentării naturii. Fantezia este condiția pri-

---

<sup>32</sup> Racan, *Bergeries*, p. 113:

*Nos fertiles coteaux portent deux fois l'année  
et les moindres épis qui dorent nos guérets  
s'égalent en grandeur aux chênes des forêts.*

<sup>33</sup> Torquato Tasso, *Arte poetica*, I, Această părere coincide cu aceea a lui Corneille, *Héraclius*, *Préface*, unde arată că: „subiectul unei tragedii frumoase nu trebuie să fie verosimil“.

<sup>34</sup> Tasso, *Ibidem*, „istorie di vera religione, ma non di tanta autorità, che siano inalterabili“. Cf. comentariul lui Eugenio Donadoni, *Torquato Tasso*, p. 138.

mordială a peisajului și a descrierii; de unde certitudinea clară că ne aflăm cât se poate de departe de artele bazate pe observație. Dar de altfel, ce importanță ar fi putut avea contemplația pentru acești scriitori îmbibați de prejudecăți clasice și educați în spiritul peisajului antic, în care toate elementele acționau asemenea unor ființe umane deghizate în riuri, arbori, vânturi? Pentru ei continuă să existe câte o nimfă în fiecare colț al pădurii și o Filomelă în fiecare tril al privighetorii. Pastorală lui Tasso și Guarini nu poate face abstracție de prezența reală și imediată a satirilor. Toți acești poeți nu sînt ființe contemplative, îndrăgostite de natură, ci intelectuali care își amintesc de lecturile lor și le interpretează în lumina unei noi ficțiuni. Și, într-adevăr, peisajul lor nu este decît o altă ficțiune romanescă, total cerebrală, care nu încearcă să ne înșele asupra adevăratelor aspecte ale naturii, ci să creeze o altă natură perfecționată și înfrumusețată.

## 5 *Suprematia anti-ficțiunii*

După cum am văzut încă de la început, acest dispreț față de natura reală, alături de pasiunea pentru peisajele iluzorii, își găsește explicația în ideologia epocii. Trebuie să recunoaștem că pentru un om al Barocului, natura nu este cu totul de disprețuit; este vorba mai degrabă de a o privi ca pe o forță oarbă și inertă, care așteaptă mina omului pentru a ajunge să se transforme în frumusețe și perfecțiune.<sup>35</sup> Oricît de ciudat ar părea, omul are acum

---

<sup>35</sup> Unul din principalele motive ale schimbării radicale care se verifică în spiritele baroce, în legătură cu concepția asupra naturii, trebuie să fie propagarea renescentistă a ideii platonice, după care sufletul coboară din Dumnezeu în om prin intermediul a patru grade intermediare, adică, înțelegerea angelică, rațiunea intelectuală, opinia și natura. Cum aceste patru grade reprezintă o continuă descreștere, se înțelege că natura este forma cea mai joasă de reprezentare a sufletului universal și divin. Cf. asupra acestei idei, între alții, Pontius de Tyard, *Solitaire premier*, ediție de Silvio F. Baridon, Lille-Genève 1950, p. 23; și libera interpretare literară a aceleiași concepții pe care o oferă Honoré



certitudinea liniștită că poate face lucrurile mai bine decât natura și că aceasta a fost definitiv învinsă de artificio.

Această idee are rădăcini foarte adânci chiar în Renaștere. Aretino se întreba deja:

*dacă merită mai multă glorie și stimă  
discipolii naturii  
sau cei ai artei*<sup>36</sup>

Totuși, acestui orgoliu nemăsurat al artistului i-a trebuit multă vreme pentru a se afirma și a se exprima cu certitudine. La primii scriitori ai barocului, disprețul artei față de natură își găsește o expresie de prudentă rezervă, dar nu de clară dezaprobare. Am văzut deja care este opinia lui Montaigne. Tasso nu afirmă nimic categoric în această direcție; dar în unele din expresiile sale se poate observa că cele două forțe sînt în echilibru, ca atunci cînd vorbește despre spada dăruită de Godefroi lui Argante, făcută în întregime din aur fin, lucrată cu multă finețe și cu ornamentele încrustate,

*cu atîta măiestrie, încît valoarea șlefuirii  
este cu mult mai mare decât cea a prețioasei materii*<sup>37</sup>

Și Cervantes vorbește de o anumită „ordine dezordonată“, dispusă „în așa fel încît arta, imitînd natura, pare că

d'Urfé în *L'Astrée*, vol. II, p. 130. Dar în realitate, ideea că natura are nevoie de colaborarea omului are antecedente și în antichitate.

Cf. Longin, *Despre sublim*, II (cităm din traducerea lui Boileau) „Natura reprezintă tot ce poate fi mai necesar pentru a ajunge la ceva de valoare. Totuși, dacă arta nu-și supraveghează conduita, nu este decât o oarbă care nu știe încotro merge“.

<sup>36</sup> Aretino, *Orazia*, Prolog:

*Se più mertano in sè lode di gloria  
della natura i discepoli, o vero  
gli scolari dell'arte.*

<sup>37</sup> Torquato Tasso, *Gerusalemme liberata*, II, 93:

*Con magisterio tal, che perde il pregio  
della ricca materia appo il lavoro.*

Dar e probabil să fie vorba de o influență a lui Poliziano, *Stanze per la giostra*:

*Dar e învinsă materia de șlefuire.*

acolo o învinge”.<sup>38</sup> Trebuie să observăm însă prudența deosebită a acestei afirmații care își circumscrie foarte strict posibilitățile, nu numai prin acel îndoielnic „pare”, dar și prin precizarea că numai „acolo” e posibil să învingă arta, ceea ce împiedică orice încercare de a se generaliza ideea; și pe altă parte, prin ideea sa că arta continuă să imite natura, opinie ce concordă cu atitudinea clasică, de la care a fost preluată și profund transformată de baroc.

Reticențe asemănătoare întâlnim la majoritatea scriitorilor care aparțin unei așa numite prime perioade a barocului. Malherbe pare să încline în favoarea naturii când, invitându-ne să privim florile câmpului, ne asigură că finul lor colorit e suficient pentru a descuraja orice intenție de imitație din partea artei.<sup>39</sup> Dar tonul se schimbă aproape în aceeași perioadă. De pildă, în celebrul sonet a lui Bartolomé de Argensola închinat fardului doănei Elvira, pe un ton doar pe jumătate serios, dar într-un mod care nu lasă nici o îndoială asupra opiniei poetului în legătură cu tema care ne interesează aici, ni se spune foarte clar că este posibil „să existe frumusețe mincinoasă mai mare decât oricare alta adevărată”.<sup>40</sup> Iar dacă figura

---

<sup>38</sup> Cervantes, *Don Quijote*, I, 50.

<sup>39</sup> Malherbe, *Chanson*, în *Poésies*, édition par Ph. Martinon, Paris 1948, p. 129:

*Hai să vedem pe ierburile moi  
lucind un smălț a cărui vie pictură  
interzice artei să imite natura.*

<sup>40</sup> Bartolomé de Argensola, *Sonet despre fardul alb și carmin al doănei Elvira, frumusețe mincinoasă mai mare decât oricare alta naturală*. A fost publicat și studiat de Otis H. Green, *Nici cerul nu este albastru*, în *Revista de Filologia española*, XXXIV (1950), p. 137—150:

*Aș vrea întâi, Don Juan, să vă destăinui,  
că albul chip și-mbujorarea din obraji  
nu-s ale doănei Elvira; de vom privi mai bine  
ai ei nu-s decât banii ce-o vor fi costat.  
Și-apoi mai vreau să vă mărturisesc  
că-atât de mare-i farmecul minciunii ei,  
încît în van aspiră cu ea să se întreaacă  
asemeni frumuseți pe-un chip adevărat.*

donei Elvira e plăsmuită din alb și carmin, aceasta nu împiedică să fie mai frumoasă decât orice frumusețe naturală<sup>41</sup>.

Pentru o dovadă și mai convingătoare, să recitim celebrul episod al cîntecului privighetorii, din al VII-lea cînt al poemului *Adone* de Cavalerul Marino. Acest cîntec este redat poetic cu atîta virtuozitate și măiestrie verbală, încît descurajează orice încercare de traducere. Nimeni nu l-a egalat încă pe Marino în aspectele, puține fără îndoială, în care excelează, mai ales în verbozitatea pitorească și în varietatea unui vocabular care ametește prin muzicalitatea lui pestriță. Acest episod, care este în parte o reminiscență a celui alt cîntec al privighetorii, menționat înainte, din grădinile Armidei descrise de Tasso, încarcă și multiplică, cu o virtuozitate inegalabilă, dar care se va dovedi excesivă pe parcurs, indicațiile modelului său.

Această insistență descriptivă dovedește destul de clar în ce măsură cîntecul nobilei păsări îl încîntă și îl subjugă pe poet. Dar oricît de frumoase ar fi trilurile ei, și oricît de mult l-ar exalta pe cel care le ascultă, este vorba doar de un cîntec natural, adică, după opinia curentă a scriitorilor barocului, de o manifestare care, pentru că nu a trecut prin mîinile artistului, este în mod necesar neșlefuită și imperfectă. Privighetoarea aspiră la condiția artistului, pe care în mod sigur nu o va atinge niciodată, căci arta este proprietatea exclusivă a spiritului uman,

---

<sup>41</sup> Cf. Comentariile foarte nimerite ale lui Menéndez Pidal, *La lengua de Cristóbal Colón*, Buenos Aires, 1947, p. 85—86: „Natura și-a pierdut prestigiul ei divin... încrederea în ceea ce este natural a dispărut“. Nu s-a observat că sonetul lui Argensola a fost imitat de Cavalerul de Cailly, *Recueil de pièces choisies*, La Haye, vol. I, p. 224:

*Se spune că a Isabellei frumusețe  
nu e decât o veșnică minciună  
și-i doar iluzie ce vine din pictură;  
dar ce rost are, văzînd ce e frumos, să ne-ntrebăm  
de-i plăsmuit de Artă sau Natură.*

Același autor și-a repetat satira într-o formă foarte puțin diferită, la pag. 258.



ceea ce înseamnă de fapt, că niciodată cîntecul păsărilor nu va putea susține o comparație cu muzica, fruct al creației omului. Și, într-adevăr, de-abia îl aude un muzician, că, jignit de insolența privighetorii care îndrăznește să se ia la întrecere cu el, își ia vioara pentru a-i demonstra superioritatea artei sale și a o convinge că

*o asemenea măiestrie și-atîta artificiiu  
nu încap într-un cîntec simplu și natural*<sup>42</sup>

Nici nu trebuie să mai spunem că victoria este de partea omului. Pasărea cîntătoare nu rezistă încercării și moare din cauza efortului de a-și fi amplificat vocea pentru a face concurență viorii: ceea ce înseamnă că natura pusă la încercare iese învinsă de orgoliul artistului. Ca simbol al victoriei și superiorității sale, muzicianul aduce un omagiu privighetorii și o înmormîntează în propria-i vioară, care devine în felul acesta nu numai instrumentul victoriei sale, dar și simbolul supremației artificiei în general, asupra naturii, în fiecare din încercările ei de a se apropia de culmile artei și ale frumosului.

Convingerea Cavalerului Marino, referitoare la superioritatea Artei, este evidentă în toată opera sa, ajungînd aproape un loc comun al imaginației sale. Ca să spună

---

<sup>42</sup> Giambattista Marino, *l'Adone*, VII, 53:

*maestria tale ed artificio tanto  
semplice e natural non cape un canto.*

Tema cîntecului privighetorii este un loc comun la Marino. Cf. de același autor patru sonete dedicate descrierii lui în *Rime*, Veneția, 1602, p. 69—70. Pe de altă parte, ideea episodului pe care îl semnalăm aici trebuie s-o fi luat probabil de la Du Bartas, *La Semaine*, I, 5, unde poetul francez își exprima admirația pentru cîntecul privighetorilor, dorința de a le concura și descria chiar una dintre aceste întreceri între două păsări, în care

*adesea cea învinsă atît de mult rîvnește  
onoarea-nvingătoarei, că-și pierde glas și viață.*

Este de remarcat faptul că, apropiat încă de Renaștere și de adorația pentru natură, Du Bartas nu îndrăznește să-și declare cîntecul superior aceluia al privighetorii.

că lăleaua este frumoasă, îi este suficient să sugereze că dându-i viață, Natura pare să se fi luat la încercare cu Arta<sup>43</sup>; și în altă parte, vedem cum Natura însăși pentru a ajunge să producă ceva perfect, nu are altă soluție decât să studieze la școala picturii<sup>44</sup>.

Toate acestea nu sînt doar simple fantezii poetice, care ajung uneori pînă la absurd; corespund unei opinii generale. Nimic din ceea ce poate să dea natura nu suferă comparație cu ceea ce omul știe să obțină de la ea. Cavalerul de Méré asigură că natura ne pune la dispoziție doar terenul, iar aici „ca în tot ce există, arta sfîrșește ceea ce ea a început”<sup>45</sup>. De data aceasta este vorba de obîrșia aristocratică și de necesitatea de a perfecționa acest dar al sortii printr-o bună educație și pregătire socială; părere în care moralistul francez coincide perfect cu Calderón, care socotește originea nobilă, adică apartenența la clasa aristocratică, cel mai mare bun pe care ni-l poate da natura, adăugînd că este un bun perfectibil prin interme-

---

<sup>43</sup> Marino, *L'Adone*, VI, 154:

*Laleaua frumoasă, în care pare că vrea  
să se ia la întrecere cu Arta, Natura.*

<sup>44</sup> *Ibidem*, VI, 109:

*se pare că pentru a învinge Arta, Natura  
își dedicase toată sirguința picturii.*

Cf. strigătul de triumf al aceluiași Marino, *Le Sculture*, Veneția 1647, p. 37:

*învinsă, e învinsă de Artă  
maestra Natură*

și de asemenea, exclamația contelui de Villamediana, *Obras*, Madrid, 1634, p. 83, care se miră

*că arta poate cu minciuna  
să facă de rușine însuși adevărul.*

<sup>45</sup> Antoine Gombaud de Méré, *Oeuvres posthumes*, Paris 1700, p. 5. La fel, la La Mesnardière, *Poésies*, Paris 1656, prefață: „Ori-cîte avantaje aş acorda Naturii, în privința poeziei, consider că Arta îi este cel puțin la fel de necesară”.

diul colaborării omului cu însăși natura.<sup>46</sup> Se impune observația că în astfel de cazuri este vorba de împrejurări speciale, în care natura ar putea fi confundată ușor cu soarta; dar tocmai pentru evitarea confuziei, de Méré spunea că și aici, „ca în tot ce există“, adică în tot ce produce natura, necesitatea de a-i corecta și îmbunătăți opera este aceeași. În același fel putem măsura, alături de Gracián, imensa distanță ce separă limbajul natural, așa cum îl vorbește lumea neinstruită, mijloc de comunicare direct, elementar și rușinos de sărac, de posibilitățile retorice ale unui *discreto*, a cărui subtilitate este considerată de autorul nostru o adevărată victorie asupra naturii.

## 6 *Natura contactată de Artă*

Așadar, dacă în toate detaliile creației, Natura ne oferă roade informale, nedemne de capacitățile intelectuale și artistice ale omului, concepții identice cu cele de mai sus ar trebui să guverneze viziunea artistică a peisajului; acest fapt justifică preferința poeților pentru natura inventată de imaginație. Dar însăși această reconstruire a peisajului, pe care am analizat-o deja, are o motivație și mai adâncă decât ficțiunea literară; iar necesitatea îmbunătățirii și a perfecționării a intervenit tocmai pentru a crea, atît în peisaj cît și în poezie, o a doua natură.

Lăsată în voia ei, natura a creat pădurile, munții și riurile; omul baroc a intervenit pentru a disciplina aceste elemente dezorganizate și a creat, cu ajutorul lor, gră-

---

<sup>46</sup> Calderón, *Saber del mal y del bien*, I, 9. Pentru a înțelege mai bine cum s-a ajuns la această opinie, să se compare cu aceea a lui Cicero, care în *Pro Archia* consideră natura fără doctrină, preferabilă, din punctul de vedere al gloriei și al virtuții, doctrinei fără fond natural. Cf. și Quintilian, *Institutiones oratoriales*, I, 19 („Arta nu este nimic fără materie; deci valoarea materiei există și fără artă. Dar arta este supremă, pe cînd materia optimă doar mai bună“) și III, 2 („Începutul vorbirii l-a dat natura; începutul artei, observația“). Despre trăsăturile unui *discreto* la Calderón, cf. Introducerea lui Alexander Parker la Calderón, *No hay más fortuna que Dios*, Manchester 1949.



dina. În privința celor dintii, dezordinea (care nu este „ordinea dezordonată“ preconizată de Cervantes) și lipsa unei viziuni de ansamblu sînt cea mai bună dovadă a neputinței naturii<sup>47</sup>; aici, în grădinile italiene și ceva mai tîrziu, în cele franceze, care constituie victoria totală a spiritului geometric asupra naturii, imaginația creatoare luptă și învinge revolta forțelor naturale, le supune unor legi și reguli, le obligă să se organizeze ca elemente ale unui tablou preconcept. Arborii și arbuștii se înclină și își rotunjesc coroanele după voința unui arhitect. După o imagine barocă a lui Salvador Jacinto Polo de Medina, care cochetează cu echivocul „hojas“ (în sp. „foi“, dar și „frunze“. *N.tr.*), arborii ajung să fie în grădină niște cărți legate, total supuși și înălțuiți de voința omului<sup>48</sup>.

Este cunoscută marea vogă a grădinilor, invenție a secolului al XVI-lea italian, care i-a preocupat pe arhitecții întregului secol următor. În conformitate cu ideile proprii barocului, farmecul și atracția lor nu se explică prin posibilitatea de a mijloci un contact direct și imediat cu natura, căci după cum am văzut, acest contact era lipsit de orice interes pentru oamenii de atunci și nici nu s-a dovedit că l-ar fi căutat. Nu este vorba, deci, de a transporta natura în interiorul orașului, ci de a o transforma și îmblîzi. Grădinile sînt rezultatul aceluiași orgoliu creator căruia îi datorăm descrierile de peisaje inexistente sau imposibile. Omul își propune să obțină un

---

<sup>47</sup> După cîte știm, nimeni nu s-a ocupat într-un studiu comparativ, care ar fi deosebit de instructiv fără îndoială, de tema pădurii la Ariosto și Tasso, de poziția ambilor poeți față de ea. Primul cîntă păduri plăcute, de o suavă și încântătoare frumusețe, locuite de cavaleri rătăcitori și nimfe fugare, păduri pline de toate misterele proprii visărilor; pentru cel de-al doilea, pădurea este o viziune terifiantă și amenințătoare, adăpost al duhurilor malefice și sursă de teroare.

<sup>48</sup> Salvador Jacinto Polo de Medina, *Obras escogidas*, ediție îngrijită de J. M. de Cossío, Madrid 1931., p. 112. Quevedo, *Obras*, vol. III, p. 83, folosește o imagine asemănătoare. Arborii sînt:

*verde poveste de iubire, iar trunchiurile lor  
carte rustică scrisă cu smaralde;*

dar imaginația poetului se referă mai ales la înscrisurile pe care îndrăgostiții le-au lăsat pe trunchiurile lor.

lucru frumos dintr-o natură lipsită de frumusețe, s-o transforme în operă de artă. Mijloacele pe care le-a folosit în acest scop au fost aceleași pe care le folosea imaginația literară: acumularea de efecte, reunirea într-un spațiu foarte redus a unor elemente evocând peisaje foarte diferite și, pe de altă parte, popularea acelor spații în vederea transformării lor într-o lume antropomorfă, prin intermediul unei mitologii, lume care, în acest caz, se transformă în statui și grupuri monumentale. Nimfele care îi obsedau pe antici, și ale căror amintiri, mai defilează încă în imaginația poeților baroci, devin statui de marmură; grotele și ripele simbolizează muntele absent, iazul este o imagine rezumată a valurilor mării. În acest fel, arhitectul transformă în realitate ceea ce pictorul și poetul reuneau în fantezia lor: indiferentă în sine, natura este un bloc de piatră, pe care îl innobilează și îl înfrumusețează intervenția hotărîtoare a artei<sup>49</sup>.

Aceste frumoase iluzii închid în ele conștiința clară a faptului că nu sînt decît iluzii. Opera omului este fragilă prin definiție și, mai devreme sau mai tîrziu, se va contopi în sînul aceleiași naturi pe care el și-a propus s-o domine, dar care, înconjurînd-o din toate părțile, o va înăbuși. Aceeași soartă îl așteaptă pe omul însuși sau cel puțin corpul său; astfel încît, nu fără o anumită melancolie, și-a dat seama că opera lui nu rezistă cu mult mai bine acțiunii destructive a timpului. Poate acesta este motivul pentru care, alături de reprezentarea plastică sau poetică a monumentelor, orgolioase creații ale spiritului

---

<sup>49</sup> Tema literară a grădinilor nu pare să fi fost studiată așa cum ar fi meritat-o. Scriitorul cel mai caracteristic poate din acest punct de vedere este Polo de Medina, în ale sale *Academii ale Grădinii*, Cf. balada lui Lope de Vega, publicată de E. Mélé, în *Bulletin hispanique*, 1901, p. 349; Gb. Marino, *L'Adone*, VI, 122—23; descrierea, de asemenea tipică, a unei serbări într-un parc, cu jocuri de ape, viori și reprezentări mitologice, la Voiture, *Lettres*, p. 20—21. Cît privește ideea literară a concurenței cu natura în scopul înfrumusețării ei, cf. de exemplu Ronald M. Macadrew, *Naturalism in Spanish poetry*, Aberdeen 1931, care ajunge la concluzia că preferința pentru metaforă face din peisajul lui Góngora ceva deosebit de propria lui esență și că Meléndez Valdés, care realizează cea mai perfectă viziune a temei, își propune chiar „să înfrumusețeze natura“.

său, sau ale acestei a doua arhitecturi care este grădina, observăm o constantă predilecție pentru imaginea ruinelor. Pictura ca și grădinile ne-au familiarizat cu aceste edificii pe jumătate dărîmate, în care vegetația exuberantă pare să se răzbune pe orgoliul prostesc al omului, punînd stăpînire pe aceleași locuri de unde o alungase mîna acestuia. Cele două teme reprezintă un aspect dublu al aceleiași preocupări. Uneori, pe țărmul unei mări domestice și supuse, frumoasele fațade ale lui Claudio de Lorena sînt mărturia dominației omului, care se servește de natură ca de un instrument și nu vrea s-o vadă dezgolită, adică singură, lăsată în voia ei, ci completată și îngrijită de mîna lui. Alteori, aceleași monumente apar ruinate, reduse la grămezi informe de pietre, încununate de iarba în sfîrșit victorioasă, la frontispicii căzute și coloane sfărîmate, martori ai eșecului orgoliului uman. Cele două viziuni își corespund și se completează. Prima reprezintă eterna aspirație a celui *homo faber*, dorința lui de a se lua la întrecere cu zeii, vocația creației, în timp a doua este o traducere plastică a umilinței creștine și a nimicniciei noastre; una este setea noastră de stăpînire, iar cealaltă, voluptatea cenușii.<sup>50</sup>

Nici literatura nu ignoră această alternanță de sentimente. Tema ruinelor este frecventă la generațiile posteroare Renașterii, fie că e vorba de ruinele Romei în literatura italiană sau franceză, sau de cele din Italica ori Sagunto, în poezia spaniolă.<sup>51</sup> Deși mai rar, există totuși cîte un roman, ca de exemplu *L'Orasie* de Mézeray, care

---

<sup>50</sup> După Wölfflin, gustul reprezentărilor plastice ale ruinelor decurge în mod firesc din posibilitatea pe care acestea o oferă de a rupe rigiditatea formelor tectonice și de a forma ansambluri picturale. Despre sentimentul creștin pe care îl trezește contemplarea ruinelor, cf. sonetul lui Quevedo, *Obras*, vol. III (*Poesías, colección ordenada por Florencio Janer*), Madrid 1877, p. 7, despre grădina abandonată a ducelui de Lerma, înainte foarte frecventată de Filip al III-lea și curtea sa:

O, pustie arhitectură, mai plăcută  
azi celui ce te privește dezamăgit  
decît atunci cînd aveai norocul de a fi admirată.

<sup>51</sup> Lipsește un studiu de ansamblu. Cf. exemplele aduse de Bouhours, *La manière de bien penser*, p. 131—137.



acordă o oarecare atenție măreției apuse a vechilor monumente din Egipt, mai exemplare poate prin măreție și deci prin contrastul și mai acutit al prăbușirii lor. Dar omul nu abandonează lupta; și satisfacția lui cea mai mare este aceea de a arăta cum poate fi dominată și supusă de inventivitatea spiritului muritorilor chiar natura însăși, care îl învinge pe om doar pentru că reușește să se alieze cu cel mai nemilos dușman al lui, timpul. Grădinile par a fi cel mai grăitor simbol al dominației omului și cea mai bună dovadă a triumfului său; aceasta explică, de altfel, preferința evidentă pe care le-o acordă scriitorii. Așa cum natura adevărată, cîmpiile, munții, nu trezesc nici un interes artistic, grădinile sînt cadrul preferat de scriitori și poeți, unde vin să contemple, nu dezlănțuirea forțelor necunoscute și rău folosite care nu le sînt pe plac din moment ce nu depind de ei, ci dovada palpabilă a dominației lor<sup>52</sup>.

---

<sup>52</sup> La Fontaine, *Oeuvres diverses*, Paris 1750, vol. II, p. 28—33. Descriind într-o serie de scrisori călătoria sa la Limousin, admiră fără rezerve grădinile din Clamart și „locurile lor foarte cîmpe-nești“, adică aleile, terasele, „amfiteatrul lor de gazon“ și, în general, tot ce se datorește intervenției omului; în schimb pădurile pe care le traversează sînt pentru el doar

*un loc primejdios  
lăcaș de hoți, capcană și-ascunziș  
fară a lupilor și leagănul tîlharilor.*

Maynard vorbește adesea, ca de un oribil deșert, despre ferma sa de la Saint-Céré și se consideră pe el însuși un adevărat pustnic,

*sub amabila oroare a frumoaselor voastre tenebre.*

(Fr. Maynard, *Poésies*, Paris, 1927, p. 44). Pădurile îi inspiră aceeași „horreur sacrée“ lui Tristian L'Hérmite, *Les Amours*, p. 140. Chiar și în pastorală, pădurea produce spaimă; atît de cert este că natura în sine dă naștere doar la teamă și oroare. Cf. Gb. Guarnini, *Il Pastor fido*, II, 5:

*dragi păduri fericite  
și voi, stînghere și taciturne orori.*

Cf. despre imaginea literară a munților, Claire-Eliane Engel și Charles Vallot, *Les écrivains à la montagne I. «Ces monts affreux» 1650—1810*, Paris 1934.

Malherbe, vorbind de plăcerea neînsemnată ce i-o trezea șederea în pădurile de la Fontainebleau, care trebuie să fi fost pe atunci la fel de frumoase ca și acum, mărturisește că apropierea acelui peisaj sălbatic îi retează aripile inspirației și simte că acolo „cu cît mai mult verde vede, cu atît mai uscat devine”<sup>53</sup>. Să remarcăm de asemenea, mărturisirea lui René le Pays, făcută prietenului său, abatele Bonniel, care părea că nu se grăbește să se întoarcă în oraș, la sfîrșitul verii: „Dumnevoastră vă veți sălbătici Muza”, îi spune amabilul scriitor, care nu simțea că trăiește decît în mijlocul saloanelor și al zgomotului citadin. „Orice ar spune poeții, predecesorii voștri, Apolo și întreaga lui suită au devenit burghezi; Muzele în sfîrșit sînt mai înțelepte și nu-și mai pierd vremea rătăcind pe cîmpii; șederea în oraș li se pare de preferat. Cînd Muza mea se găsește la țară, este veselă doar în prima zi; în a doua cască și începe să ațipească; în a treia, doarme de-a binelea. Zgomotul pe care îl fac negustorii tirgurilor noastre o trezește într-un mod cu mult mai plăcut decît cîntecul privighetorilor din pădurile voastre, iar trecerea trăsurilor îi inspiră gînduri mai sublime decît șoapta izvoarelor voastre”<sup>54</sup>. Această atitudine, care anunță deja epicureismul lui Voltaire, din *Epître à Uranie*, determină căutarea unei naturi confortabile, bine pregătita în vederea conviețuirii cu oamenii; adică tocmai a aceleia pe care o ura atît de mult J. J. Rousseau și în care admirăm doar ceea ce ne datorează nouă.

Așa încît, peisajul apreciat de poeți nu este acela care li se înfățișează cînd pleacă la țară, ci acela pe care și-l imaginează, așezați la masa lor de lucru, cu o carte deschisă în față, fie de Virgiliu sau Sannazaro. Acești artiști nu cred că ar putea exista o legătură între trăire și creație, între frumusețea lumii și a artei. Așa cum spune Cavalerul Marino, „compozițiile bune sînt produsul inteligențelor senine purtate de vînturi prospere și nu al spi-

<sup>53</sup> Malherbe, *Les poésies*, édition annotée par Ph. Martinon, Paris (1948), p. 116:

*Mais j'y deviens plus sec, plus j'y vois de verdure*

<sup>54</sup> René le Pays, *Oeuvres*, introduction et notes de Albert de Bersaucourt, Paris 1924, p. 79.

ritelor tulburi, agitate de furtunile accidentelor pe care le produce hazardul<sup>55</sup>, ceea ce înseamnă că, cu cât mai departe ne aflăm de realitate, cu atât vom avea condiții mai bune de a realiza frumusețea artistică. Cu astfel de idei, nu ne mai miră la acest autor „incapacitatea lui de a determina imaginea” și „neputința de a genera imagini pe baza sentimentului, tocmai prin lipsa acestuia din urmă<sup>56</sup>. E mai probabil însă că lipsa de imagini nu se datorează incapacității, ci unei absențe totale a interesului pentru imaginea pur descriptivă. Ce rezultate plastice se mai pot aștepta de la niște spirite care-și obligă imaginația să meargă deandoselea și care văd, asemenea lui Salvador Jacinto Polo de Medina, o carte într-un copac sau, ca Minozzi, consideră „cerul un volum, iar stelele niște concepte<sup>57</sup>.”

## 7 Noile tehnici descriptive

E adevărat că acești poeți își închipuie că reprezintă ceva în operele lor, fie că e vorba de o realitate, fie de chintesențe ce n-au fost văzute niciodată. Și e adevărat că își mai închipuie că „poezia este pictură care vorbește, în timp ce pictura e o poezie taciturnă<sup>58</sup>. Dar nu mai

<sup>55</sup> Giambattista Marino, Scrisoare din 1612 în *Epistolario*, Bari 1911, vol. II, p. 124: „I buoni componimenti nascono dagl'intelletti sereni, sollavati dall'aure della prosperità, e non dagl'ingegni torbidi, agitati delle procelle degli accidenti fortunevoli”.

<sup>56</sup> B. Croce, *Storia dell'età barocca*, p. 253.

<sup>57</sup> Pierfrancesco Minozzi, *Sfogamenti d'ingegno*, Veneția 1641, p. 118.

<sup>58</sup> Gb. Marino, citat de Giulio Marzot, *L'ingegno e il genio del Seicento*, Firenze (1944) p. 77: „La poesia è detta pittura parlante, la pittura poesia taciturna”. Fraza a fost reprodușă de Rampalle, *Idilles*, fol. V: „ea nu este de fapt decît o pictură vorbitoare, așa cum pictura este o poezie mută”. E posibil ca sursa amîndurora să fie Pompeo Garigliano, *Varie lettioni accademiche*, Messina 1616, p. 40: „Poezia este sora picturii, ambele fiind fiicele aceleiași mame, imitația... prima fiind pictură vorbitoare și a doua poezie mută”. Dar nu trebuie să uităm că toate acestea amintesc celebrul adagiu al lui Horațiu, „Ut pictura poesis”, a cărui extraordinară rezonanță în vechea critică literară nici nu mai e necesar să fie amintită.



este posibil să ne oprim la detalii și descrieri minuțioase: arta este acum nerăbdătoare și vrea să i se indice obiectele prin intermediul sugestiilor sau al perspectivelor, căci însuși centrul de gravitație al artei a încetat să fie reprezentarea naturii, și alunecând spre interiorul sufletelor, a pornit în căutarea unor teme care nu necesită o viziune atât de precisă și atât de realistă. „Sufletele noastre vor ca impulsurile afective să le atingă și să le părăsească în același timp“, spune Villani; căci „a acumula tînguire peste tînguire“, cum făcea lirismul muzical puțin lacrimogen al lui Tasso și Guarini, sfîrșește prin a ne plictisi<sup>59</sup>.

Această deplasare a interesului este vizibilă în puținul ce supraviețuiește din descrierea clasică. Tot ce era static aici se transformă, odată cu barocul, în mișcare și vehemență a materiei neînsuflețite. Însuși Marino, care pretindea că încă nu și-a pierdut credința în echivalența poeziei cu pictura, va înceta să mai caute efecte vizuale, proprii totuși acestei din urmă arte, acordîndu-și preferința absolută sugestiilor celorlalte simțuri; și chiar așa fiind, reprezentările sale vor fi întotdeauna acțiune și dinamism a fiecăruia dintre elementele peisajului, interpretate ca o neîncetată colaborare între efecte și mișcări:

*trilul păsărilor cîntătoare  
cărora le răspunde Eco din adăpostu-i drag,  
murmurul pîriurilor domoale  
care-și sparg blind undele la mal,  
adierea arbuștilor tremurători,  
ce-n zori stîrnește șoaptele frunzișului<sup>60</sup>.*

---

<sup>59</sup> Villani, *Considerazioni di messer Fagiano sopra la seconda parte dell'Occhiale del Cav. Stigliani*, Veneția 1631, p. 569: cf. Croce, *Storia dell'età barocca*, p. 202.

<sup>60</sup> Gb. Marino, *Adone*, III, 14:

*Il gorgheggiar de'garruletti augelli,  
a cui da cari alberghi Eco risponde,  
il mormorar de'placidi ruscelli,  
che van dolce nel margo a romper l'onde,  
il ventilar de'tremuli arboscelli  
dove fan l'aure sibilar le fronde.*

Structura gramaticală a textului indică deja tendința spre mișcare a autorului. Elementele peisajului său nu sînt „trilul“ și „murmurul“, iar substantivele care nu pot fi modificate strict, în același sens, par a fi antrenate în diferite activități ca și cum ar fi vorba de ființe vii. Natura devine astfel o imensă scenă mitică, în care fiecare element al peisajului are un rol distinct, executînd mișcări identice care se contopesc într-un singur ansamblu, asemenea diferitelor instrumente ce compun o imensă orchestră. Deprinderea de a însufleți peisajul prin intermediul acțiunii exprimate de verbe, este atît de înrădăcinată în timpul epocii baroce, încît ar fi mai mult decît imposibil să întîlnim o descriere adevărată, în care toate elementele peisajului să-și păstreze valoarea plastic-statică, așa cum se întîmplă într-o pictură. Pînă și în descrieri atît de caracteristice cum sînt acelea corespunzătoare temei picturale a naturii moarte, procedeul nu variază, iar diferitele elemente atrag atenția asupra lor, asemenea soldaților în timpul unei acțiuni militare, mai mult prin gesturi decît prin atitudine:

*Acolo, dulce vesmînt de lapte ca zăpada  
se preface în albe brînzeturi  
aici atrăgătoare cantitate de spume imaculate  
se-albește într-un ritm plin de grație;  
mai încolo zahărul se luptă cu zăpada  
dar se egalizează fără să se învingă;  
aici laptele dulce se-ntrece cu cel covăsit  
și-i răpește gloria mîndră a gustului.  
Aici în aurul palid al manei siciliene  
se-arată vestitul vîrtej de smîntînă:  
acolo-n albul pur al trestiei de Cipru,  
șerpuiește untul țesut cu blîndețe;  
mai încolo smîntîna îndulcită  
smulge adinci suspine celui ce-o privește . . .<sup>61</sup>*

<sup>61</sup> Donno, *L'allegre giorno veneto, ovvero lo spozalizio del mare*, Veneția 1627, citat de Croce, *Storia dell'età barocca*, p. 264, dar fără a remarca interesul pentru activare pe care îl semnalăm aici:

*Là dolce falda di nevoso latte  
in latticini candidi campeggia;*

În felul acesta verbul devine termenul tehnic al descrierii, iar mișcarea, obiectivul său esențial. Acestui nou punct de vedere îi datorăm o serie întreagă de experimente literare ce constau în acumularea unor indicații asupra mișcării, în scopul realizării unei adevărate picturi a acțiunii. Unul dintre exemplele cele mai tipice ale acestor curioase tablouri în mișcare, este seria *Descrierilor* lui Francisco de Aldana, unde se vede cum lupta

*slăbește, apasă, lasă, se-ntoarce,  
încearcă, se preface, înconjoară, mișcă, scutură,  
încinge, geme, se-odihnește, parează, împiedică,  
se închide, se dilată și se-oprește;*

și unde, în altă compoziție, calul apare

*scuturîndu-și capul,  
înălțîndu-și gîtul, ciulind urechea,  
rotîndu-și ochii, agitîndu-și coama,  
adulmecînd, tremurîndu-și buzele,  
izbind pămîntul, întinzîndu-și coada,  
scrișnînd din dinți, strîmbînd din bot,*

și tot așa, poetul perseverează în continuare, cu admirabilă tenacitate în căutarea celor mai mici semne de agitație care i-ar putea întregi tabloul<sup>62</sup>.

*qui numero gentil di spume intatte  
in graziosissimi ordine biancheggia;  
là con la neve il zucchero combate,  
ma l'un con l'altro invitto si pareggia;  
pugna qui'l lattemiel con le giuncate,  
e n'ottien di sapor glorie pregiate.  
Qui tra'l vago biondor d'iblea manna  
va di condenso latte inclito giro;  
là tra'l puro candor di cipria canna  
filato serpe il morbido butiro;  
quindi la dolce inzucherata panna  
tragge da qui la mira alto sospiro.*

<sup>62</sup> Francisco de Aldana, în Castro, *Poetas líricos*, II (Biblioteca de autores españoles), Madrid 1854, p. 506.



## 8 Portretul ca efect de respectare

Dacă acesta este tratamentul descrierii literare în general, e de presupus că aproximativ același lucru trebuie să se întâmple și cu portretul. Poeții Renașterii, asemenea tuturor predecesorilor lor, prezentau individualitatea fizică a personajelor prin intermediul unor procedee pur descriptive. Pentru oricare dintre ei, portretul înseamnă inventar; tehnica este aceeași ca a pictorului primitiv și acesta urmărește dublul scop de a fi exact și complet. Să luăm, de exemplu, portretul frumoasei Ydoine, în poemul francez, care poate servi la caracterizarea tehnicii portretului literar, nu numai în timpul secolului al XIII-lea, dar și în primii ani ai secolului al XVI-lea. Frumoasa prietenă a lui Amadas avea

*capul frumos rotunjit,  
tîmplele fine și fruntea albă  
părul mătăsos și blond ...  
chipul palid și delicat,  
ochii verzi și mîndri,  
privirea blindă, simplă și-nțeleaptă ...  
Nasul frumos și buzele frumoase ...  
picioarele și brațele, mîinile și degetele*<sup>63</sup>.

Se recunoaște imediat într-o pictură de genul acesta tehnica enumerativă și de detaliu a unui Van Dyck, de exemplu. Privirea poetului, ca și cea a pictorului, „mătură” literalmente obiectul și menționează toate detaliile; orice omisiune ar fi o greșeală și e de presupus, de

<sup>63</sup> Amadas et Ydoine, roman du XIII-e siècle, édité per John R. Reinhard, Paris 1926, p. 9—10:

*Le chief ot bel et reont,  
la greve droite et blanc le front  
et deliés et blons les crins ...  
le vis ot blanc et bien traitis  
et les eux vairs et signouris,  
douç le regart et simple et sage ...  
biau nez, biau vis et bouce bele ...  
pies et jambes, bras, mains et dois.*

exemplu, că dacă nu ni s-ar fi spus că Ydoine avea nasul frumos, tăcerea ar fi însemnat în mod obligatoriu contrariul.

Acest procedeu tehnic este comun și lui Ariosto și, odată cu el întregii Renașteri. La marele poet italian întâlnim, între alte portrete de mai mic interes, celebra descriere sub formă enumerativă a farmecului fizic al frumoasei Alcina<sup>64</sup>. Procedeu este identic cu cel de mai sus; poetul analizează cu egală atenție elementele care îi compun tabloul: iată deci cu ce seamănă fruntea ei, cum îi e părul, ce evocă ochii ei, care este forma nasului și a gurii ei; și ni se mai sugerează chiar, cu îndrăzneala atât de caracteristică poetului, că avem dreptul să ne imaginăm și ceea ce nu se vede, prin analogie cu ceea ce ni s-a arătat. De fapt, acest inventar nu este lipsit de interes artistic. Gravina considera că aceasta era maniera cea mai potrivită de a reprezenta artistic frumusețea, adăugînd că lucrurile mari „trezesc un interes mai mare, dacă sînt redate în toate părțile lor componente”<sup>65</sup>; idee care desigur sună anacronic în 1708. Dar fără a aștepta sosirea lui Gravina, portretul Alcinei a avut un succes remarcabil în literatura Renașterii și a fost reprodus de sute de ori, parțial sau în întregime, păstrîndu-i-se în toate cazurile intenția și procedeele analitice. Dacă Ronsard ar fi fost întrebat *Des beautés qu'il voudrait en sa mie*, ar fi răspuns, în mod sigur, în concordanță cu formula universal acceptată în poezie ca și în pictură. Același Tasso, care modifică și alterează totuși atât de profund atîtea procedee tehnice tradiționale, nu pare să fi schimbat cu nimic portretul descriptiv.

Dar adevăratul portret baroc nu seamănă deloc cu acest model tradițional. Poeții abandonează sistemul complicat al descrierii enumerative în favoarea altui sistem, și mai complicat, căci nu mai urmăresc simplitatea, ci, dimpotrivă, rafinamentul și subtilitatea. Ca și peisajul, portretul a devenit și el mișcare; datorită acestui fapt, privirea, grăbită de repeziciunea fulgurantă a imaginii care trece, nu ajunge să distingă trăsăturile permanente, cla-

<sup>64</sup> Ariosto, *Orlando furioso*, VII, 10—15.

<sup>65</sup> Gianvicenzo Gravina, *Della ragion poetica*, Roma 1708, p. 186.

sice, le-am spune, ale obiectului a cărui reprezentare și-o propune; din el nu percepem decît un comportament prezent, o reacție imediată și, în mod foarte general, o atitudine. Cel mai probabil este, date fiind tendințele generale ale artei, că această atitudine traduce o reacție sau un efort violent.

Din această rapidă trăsătură de penel nu va rezulta imaginea unui corp, ci expresia unei mișcări; astfel, nu va fi expusă examinării privitorului o figură, ci o formă trecătoare pe care o surprindem și o recunoaștem treptat. Vivacitatea mișcării este atît de puternică, încît se imprimă obiectelor și detaliilor celor mai neutre și mai lipsite de viață, în mod normal. Buzele Alcinei erau corali, iar dinții, perle. Din punctul de vedere al barocului, care menține și transfigurează aceste clișee, neajunsul lor ar fi acela că reprezintă polul opus al interesului său artistic: asemenea formule sterilizează mișcarea, transformă în materie inertă părțile vii ale corpului uman, ucid, acolo unde arta reclamă viață.

De aceea, aceleași imagini se repetă la infinit în poezia barocă, dar aproape întotdeauna sînt transformate din comparații în metafore, adică activate și în același timp opuse unele altora, în permanent contrast sau în luptă deschisă. Această neașteptată agresivitate a staticului are drept unic scop îndepărtarea din imaginație a oricărei referințe, instinctive sau conștiente, la materia inertă care formează inventarul descrierii.

Calderón este poate cel mai mare maestru al descrierii și al portretului în mișcare. Imaginile lui sînt întotdeauna o luptă. Pentru a spune de pildă că părul negru al unei femei frumoase contrastează în mod plăcut cu paloarea chipului ei, va folosi o formulă fabricată, care nouă ni se pare exagerată, dar care exprimă perfect căutarea mișcării și a tensiunii între elemente contradictorii, atît de caracteristică tehnicii baroce; va spune simplu (dacă se poate vorbi de simplitate acolo unde ea există cel mai puțin), că pe figura acelei femei, etiopienii se războiesc cu zăpezile de la pol. Iată, într-o altă comedie a sa,<sup>66</sup> portretul unei tinere de o remarcabilă frumusețe, a cărei

---

<sup>66</sup> Calderón, *Cual es mayor perfección*, I, 1.



trăsură se răsturnase în timpul plimbării. Pretextul este excelent pentru a ne prezenta efectele spaimii și dezordinii și, în același timp, aspectul fizic al personajului; iar poetul va ști să nu-l irosească. Toate detaliile tabloului sînt tot atîtea conflicte: mantila alunecă de pe corpul pe care tocmai l-a descoperit cu perfidie; frumoasele plete blonde o învinovătesc pentru lașitatea ei, sîngele se retrage din obrajii tinerei, dar nu înainte de a fi explicat de ce nu se retrage de pe buzele sale purpurii. Impresia de viață merge poate prea departe, căci dacă personalitate tuturor elementelor, care evadează astfel din locul pe care ar fi trebuit să-l ocupe în mod normal, capătă viață și uită că existența lor este doar funcțională. Nu sîntem departe de confuzele lupte ale materiei pe care Churri-guerra crede că o domină și care, însuflețită de el, îi scapă printre degete, și nici de acea revoltă a detaliilor, care își propune să creeze „ordinea dezordonată” a lui Cervantes.

Această tehnică nu îi este proprie nici lui Calderón, nici Spaniei. Se poate spune doar, că mai bine decît orice poet o stăpînește Calderón, știind s-o folosească cu aceea elocventă grație care îi este atît de caracteristică. Efectele aplicării ei sînt mai frecvente și mai complicate la el decît la alți poeți; dar metoda este mai mult sau mai puțin aceeași. Adesea, portretul se bazează pe contrastul sau pe conflictul detaliilor, ca de pildă în acela pe care Mathurin Régnier îl face pedantului, al cărui șold se află în război deschis cu umărul și acesta cu capul și ale cărui mînuși, atîrnate de centură ca doi mișei, trădează mizeria stăpînului lor<sup>67</sup>.

În general privit, adevăratul portret este o mișcare surprinsă timp de o clipă, o sugestie mai degrabă decît o pictură, o trăsătură de penel care înglobează mai multe spații decît acelea care se văd. Însuși termenul de trăsătură de penel apare la Saint-Amant, cînd ni-l arată pe incorijibilul său prieten Sallard, tovarăș al obișnuitelor sale potlogării,

---

<sup>67</sup> M. Régnier, *Satires*, X, 174—210.

gidîlînd-o pe servitoare  
ce rîde din vîrful nasului, ca într-o schiță de portret<sup>68</sup>.

În fêlul acesta, ajunge o singură trăsătură pentru a defini și a fixa o întregă fizionomie. Nu e nevoie de mai multe detalii, pentru a o vedea efectiv pe servitoarea necunoscută, și nu mai trebuie să i se dea o culoare privirii sau șorțului. Acolo unde arta primitivă sau clasică presupuneau necesitatea epuizării tuturor posibilităților detaliului, pînă la limita de rezistență a materiei picturale, tehnica barocă pune stăpînire pe materie prin intermediul unui artificiu ce captează din ea doar esențialul, trăsătura care indică în mod exact viața sau caracterul obiectului.

Totuși, nu întotdeauna se întîmplă la fel. Portretul analitic nu este atît de categoric eliminat din literatură, cum a fost descrierea. Dimpotrivă îl vedem persistînd și prosperînd, deși numai în două împrejurări bine determinate. Pentru a înțelege caracterul celei dintîi, ajunge să recitim începutul *Romanului comic* al lui Scarron, unde se află un portret foarte amplu al personajului care se numește Destin. Nici un detaliu al îmbrăcăminții sale pestrițe nu scapă autorului. Știm dimensiunile exacte ale petecilor, curioasa compoziție a turbanului, culoarea vestonului și forma pantofilor. Cum se explică această supraabundență de detalii și cum se împacă, deci, cu tendința pe care tocmai o semnalăm, de a defini portretul printr-o singură trăsătură de penel, care surprinde doar elementul sau atitudinea caracteristică?

Este vorba, de data aceasta de un tablou burlesc, de un inventar adevărat, dar compus pe bază de elemente foarte eteroclite. Tabloul nu prezintă interes în sine, ci grație pitorescului său, rezultat din fuziunea unor elemente stranii și aproape incompatibile. Scarron descrie așa cum desenează Callot; amîndoi continuă să se supună

---

<sup>68</sup> Saint-Amant, *Oeuvres poétiques*, édition par L. Vêrane, Paris 1931, p. 89:

*chatouiller la servante,  
qui rit du bout du nez, en portrait raccourci.*

tehnicilor tradiționale, căci în ambele cazuri însăși viața personajului pictat depinde și rezultă din aglomerarea neașteptată și abundentă de detalii disparate. Portretul burlesc este rezultatul acestui ciudat edificiu. Uneori este comic, alteori pretinde doar să trezească surprinderea; dar în toate cazurile are o viață proprie, care nu se confundă cu cea a personajelor literare curente.

Detaliile insolite au deșteptat întotdeauna interesul artiștilor baroci, mari căutători ai surprizelor, adică ai realităților celor mai inedite și mai ciudate. Cavalerul Marino, într-o scrisoare ce pare să dateze din 1605, insistă cu o mare abundență de detalii asupra descrierii intrării în Roma a unui ambasador oarecare, subliniind cu vădită plăcere amănuntele grotești<sup>69</sup>. Portretul personajului cer-vantin *El licenciado Vidriera* aparține aceleiași categorii de efecte stilistice<sup>70</sup>. Însuși La Fontaine, în a cărui operă zadarnic am căuta un adevărat portret (doar dacă nu vom dori să considerăm drept portrete unele notații pe cât de precise, pe atât de spirituale și sugestive, ca aceea referitoare la „cocoștîrcul cu ciocul lung înfipt ca un minier în gîtul lung“, care amintește de tehnica racursiului, menționată deja), cedează aceluiași interes pentru pitoresc, cînd, într-una din ultimele sale fabule, ne oferă un adevărat portret analitic, acela al celebrului Țăran de la Dunăre, om-urs, a cărui curioasă persoană fizică este un joc al imaginației mai degrabă, decît reprezentarea unor trăsături reale.

În felul acesta, aceiași autori care au refuzat să re-producă realitatea, vor consimți să facă eforturi pentru a crea un adevăr nou. Ei nu se decid să redea ceea ce văd, în schimb nu ezită să picteze cu lux de amănunte, ceea ce supără uneori, tot ce sînt capabili să vadă cu ochii imaginației. Și iarăși, nu este vorba de a imita natura, ci de a face variații pe o temă imaginată, de a executa exerciții de abilitate retorică; adică, este vorba din nou

<sup>69</sup> Gb. Marino, *Epistolario*, vol. I, p. 50—52, Cele trei pagini dense ale acestei scrisori formează în realitate portretul burlesc al maestrului pajilor ambasadorului, portret foarte asemănător aceluia al lui *Destin*, atît în privința formei cît și a intenției.

<sup>70</sup> Cf. de asemenea portretului aceluiași *Poète crotté*, la Saint-Amant, *Oeuvres poétiques*, p. 114—116.



de o literatură pur cerebrală. Se vorbește adesea de realismul lui Scarron; dar trebuie să recunoaștem că este un realism straniu, care învesmîntează obiectele într-un mod atît de fantastic, încît devine imposibilă identificarea materiei ce i-a servit drept fond. A confunda barocul cu realismul, este ceva asemănător cu a considera aventurile lui Guliver un jurnal de călătorie.

## 9 *Portretul psihologic*

A mai existat și un al doilea fel de portrete bazate pe detaliu, a căror modă a fost mult mai durabilă în timpul secolului al XVII-lea și a căror adîncă rezonanță se perpetuează cu mult mai departe: este vorba de portretul psihologic. Se pare că această modă a început modest, ca un simplu joc de salon al oțioasei aristocrații pariziene. Din fericire, s-au păstrat portretele societății care se reunea în jurul Domnișoarei, nepoata lui Ludovic al XIV-lea, prime mostre ale unui gen care n-a încetat să înflorească și să intereseze publicul, chiar înainte de a-și fi primit întreaga strălucire odată cu La Bruyère și marii moralisti și memorialiști ai generației următoare.

Iată un portret de acest fel, pe care Segrais îl face reginei din Misnia și pe care el însuși îl califică drept „descriere”. „Tinăra regină avea un aer distrat și visător, care îi dădea o anumită trufie privirii, lăsînd să se creadă că îi disprețuiește pe cei la care se uita; dar bunătatea și politețea ei remediau într-un moment de conversație impresia pe care ar fi putut s-o lase aerul ei disprețuitor<sup>71</sup>. Portretul continuă cu și mai multe detalii, dar toate sînt de aceeași categorie. Dar ce legătură există între personajul fizic și ceea ce ni se dezvăluie despre el? E evident că statura și carnația, gesturile și albul dinților

---

<sup>71</sup> Segrais, *Histoire de la princesse de Paphlagonie*, în *Oeuvres diverses*, Amsterdam 1720, vol. II, p. 216—17; Se poate compara cu portretul celebrului *Alguacil alguacilado* de Quevedo, care se compune dintr-un amestec constatat de trăsături fizice și de notații morale.

nu au nici o legătură cu ceea ce se încearcă să se scoată în evidență aici. Fizicul este un pretext și cel mai adesea un obstacol, din punctul de vedere al unei înțelegeri juste a persoanei sale morale. La Bruyère a înțeles foarte bine acest lucru, iar dovada este că niciodată nu-și pierde timpul vorbind despre veșminte sau despre păr: important pentru el este să surprindă și să redea gesturi, intenții, mișcări. Și desigur, toate acestea continuă să facă parte din natură; deși e nevoie de mai multă perspicacitate și de „vederi“ mai largi pentru a surprinde obiceiuri, maniere, năravuri, așa cum procedează La Bruyère, decît pentru a reda, ca Ghirlandaio, pînă și negul de pe nasul bunicului. În această nouă viziune asupra realității nu intervine numai privirea: este vorba de o „natură“ cu mult mai subtilă decît aceea care ne cade sub simțuri.

Acest mod de a înțelege portretul nu aparține în exclusivitate literaturii, căci îl întîlnim și în pictură, chiar și la aceia care n-ar fi dispuși să exagereze importanța sensurilor secundare ale unei arte care, prin natura ei, servește în primul rînd la reprezentarea realității. Se poate întîmpla adesea ca interpretările moderne să nu coincidă cu cele istorice și ca, de exemplu, portretele lui El Greco să nu implice atîtea semnificații transcendente cîte am crede că vedem în ele. Dar nu se poate nega întotdeauna că portretul plastic trebuie să cuprindă în mod obligatoriu indicații care depășesc vizibilul. Așa, de exemplu, este ultimul autoportret al lui Rembrandt. Să presupunem că pictorul își propune să reprezinte doar ceea ce se vede superficial și ireflexiv. Să presupunem că l-am întîlnit fără să știm că e un autoportret, fără să știm pe cine reprezintă. Dincolo de aceste presupuneri, ar fi posibil să nu vedem în el nimic mai mult decît masca decăzută a unui bătrîn bețiv? Dacă ar fi așa, înseamnă că întreaga artă a lui Rembrandt este un eșec. Dar dincolo de aspectul fizic în descompunere, dincolo de realitatea ingrată, trebuie să existe ceva care vibrează dureros și care dă senzația de adîncime; numai că acel „ceva“ trebuie căutat dincolo de realitatea vizuală.

La fel se întîmplă cu sfinții lui Ribera și cu piticii deprimanți ai lui Velázquez. Pictorul pare să spună două

lucruri în același timp, două lucruri, nu numai foarte diferite între ele, ci direct contradictorii. Pe de o parte, ceea ce se vede; pe de alta, ceea ce se dezvăluie numai aceluia care știe să privească cu ochii minții. În acest amestec al expresiei cu intenția, există un fel de compromis al idealului cu realul, al vizibilului cu invizibilul. Toate acestea amintesc îndeaproape intențiile și procedeele portretului psihologic în literatură. Ambele depind de natură pînă la un anumit punct și într-un mod cu totul special: fără a uita expresia, se servesc de ea ca de un simplu instrument, care îi conduce direct la misterele vieții interioare; și cum aceasta nu este vizibilă, o intuiesc și o reconstruiesc, plecînd de la indicațiile pe care le oferă mișcarea.

Problema artistică a picturii sufletului este, de altfel, evidentă în conștiința oamenilor Barocului și chiar ai Renașterii, și e puțin probabil să fie vorba de o simplă întîmplare. Într-un cunoscut sonet dedicat lui Tizian, Giovanni della Casa lăuda portretul pe care acesta îl făcuse iubitei lui, atrăgînd în același timp atenția asupra propriei sale neputințe și a imposibilității materiale de a reprezenta frumusețea sufletească, datorie a poeziei, așa cum crearea frumuseții fizice este datoria pictorului:

*Și eu, cum aș putea vreodată interiorul  
acestei mîndre imagini să-l plăsmuiesc  
artist obscur sortit unei înfăptuiri atît de nobile*<sup>72</sup>.

Iar Marino, vorbind de Rafael, nu uită să-i atribuie meritul, desigur puțin anacronic, de a fi atins pentru prima oară expresia plastică a psihologiei:

*A ta e opera și minii tale-i datorăm  
că a ajuns să-exprime gînduri culoarea mută;*<sup>73</sup>

<sup>72</sup> Giovanni della Casa, *Soneto*, în *Rime e prose*, Veneția 1558:

*Ma io, come potrò la interna parte  
formar giammai di questa altera imago  
oscuro fabbro a sì chiara opra eletto?*

<sup>73</sup> Gb. Marino, *La Galeria*, quinta edizione, Veneția 1647, p. 48:

*Tua sol è l'opra, a la tua man s'ascrive  
ch'esprima anco i pensier muto colore.*



dar însuși acest anacronism arată că ideea era prezentă în epoca lui Marino, fiind o preocupare actuală și arzătoare a spiritului artiștilor. Așa cum scriitorii se preocupau să adauge trăsăturilor fizice ale portretului literar unele noutăți de ordin extravizual, care să evoce caracterul permanent sau gândurile actuale ale subiectului, pictorii erau la fel de preocupați de problema evocării, pe baza expresiei fizice, a ideilor care să poată transcende concretul și să fie apte de a sugera un contact direct, pe deasupra posibilităților fizice, cu sufletul personajului portretizat.

## 10 *Reprezentarea mișcării*

Din cele spuse mai sus, pare să se desprindă un mare interes al artei baroce față de tot ce reprezintă viață activă, agitație și mișcare. Am văzut chiar că pînă la un anumit punct, a fost posibil să reunim și să absorbim toate intențiile artei baroce într-una singură și anume, anxietatea acțiunii, necesitatea de a surprinde și a reprezenta viața în mișcare. Înșiși scriitorii acelei epoci par să ne invite să o înțelegem astfel, căci realitatea care le cade sub simțuri li se pare „o lume ce își recunoaște stabilitatea în permanența mișcării”<sup>74</sup>. Nimic mai puțin adevărat, totuși; și fără a exista vreo contradicție cu ceea ce s-a spus înainte, se poate afirma că barocul nu are nici un interes special pentru reprezentarea mișcării în sine. Ea nu este una din temele sale preferate, nici în artele plastice, nici în literatură: și, dacă o întilnește fără s-o caute, reprezentarea ei nu este mai realistă decît aceea pe care arta barocă o realizează în mod obișnuit.

Înainte de a examina în mod mai amănunțit acest aspect al reprezentării baroce a naturii, ar fi bine, desigur, să cădem de acord asupra sensului exact al termenilor pe care îi utilizăm. Ce înseamnă „mișcare” în pictură?

<sup>74</sup> Quevedo, *El Rómulo de Virginio Malvezzi*, în *Obras*, vol. I, p. 117.

Este evident că valoarea ei trebuie să fie foarte diferită de aceea pe care o acordăm în mod curent aceluiași cuvânt, căci în nici un caz nu poate fi vorba de o mișcare reală în mod fizic: iar faptul este atât de sigur, încît în terminologia critică modernă se poate spune fără nici o ezitare că și un peisaj are „mișcare“.

În realitate, mișcarea plastică nu este aceea pe care artistul o imprimă obiectelor reprezentate, ci privirii spectatorului. Wölfflin considera că această mișcare rezultă din noile formule ale compoziției în adîncime: dar, bine privită, adîncimea unei picturi nu face ca subiectul acesteia „să se miște“. Pe de altă parte, dacă se examinează tablourile cele mai „în mișcare“ ale picturii baroce, cele ale lui Rubens de exemplu, ne vom da seama că, cu mici deosebiri, personajele redată în plină mișcare nu au decît atitudini asemănătoare, dacă nu chiar identice, cu acelea pe care le descria tehnica tradițională. Iar faptul că atitudinile se situează pe mai multe planuri în același timp, nu le modifică cu nimic condiția naturală care este imobilitatea. De unde rezultă atunci acea evidentă iluzie a mișcării?

Este vorba de un efect destul de asemănător așa numitului „trompe l'oeil“, bazat pe o formulă intelectuală, aproape științifică am putea spune. Dat fiind faptul că obiectul picturii nu se poate mișca de la sine, artistul procedează într-un mod care să oblige privirea spectatorului să execute mișcările pe care opera nu le poate executa, dar pe care le indică cu exactitate, asemenea unei săgeți. În felul acesta, ochiul trebuie să răspundă la două misiuni simultane: aceea de a recunoaște subiectul, de a-l analiza dintr-o singură privire și aceea de „a mătura“ cîmpul vizual cu priviri succesive, ce reconstituie treptat posibilitățile spațiale ale mișcării reprezentate. Atît timp cît această acțiune de „a mătura“ cu privirea pictura nu se va lovi de scări de valori spațiale, nici frecvente și nici variate, imaginea va fi statică; dar dacă dimpotrivă, privirea întîlnește în drumul ei indicații mai numeroase de diferențe de adîncime, care cer de fiecare dată o participare rațională pentru stabilirea pozițiilor corespunzătoare într-un spațiu „real“, va fi vorba de o operă bogată în „mișcare“. Pentru a o realiza trebuie să percepem în

același timp scena și planurile ei; și străbătînd pictura în adîncime, copiem mental gesturile mișcării. Avem impresia că o însoțim, dar în realitate o creăm, în același mod în care fascicolul luminos reconstituie imaginea televizată, parcurgîndu-i toate detaliile.

Astfel, mișcarea plastică nu este altceva decît o sugestie; iar măsura în care corespunde unui fapt real, se verifică în persoana privitorului și în nici un caz în opera de artă. Planurile de profunzime și obiectele de contrast sînt trepte care orientează privirea, așa cum sînt în anumite producții literare, în anumite concepte de pildă, contrastele și marile distanțe care separă două noțiuni reunite într-o singură asociație de idei. Spiritul se vede obligat să se deplaseze neîncetat între diferitele valori noționale pe care i le oferă opera de artă; s-ar putea spune aproape, că imaginația execută salturi de la o sugestie la alta; și aceste salturi, ce reprezintă o gimnastică neînteruptă a logicii, sînt acelea care produc iluzia mișcării și în același timp fac din opera de artă o creație total cerebrală, o dovadă excepțională de ingeniozitate ce reclamă o constantă tensiune. Marile distanțe nu au importanță, după cum nu inspiră teamă marile salturi în gol. În acest fel, arta barocă impune spiritului o permanentă stare de alarmă. Receptarea unei opere de artă modernă amintește într-o anumită măsură o cursă cu obstacole și necesită o participare cu mult mai activă și mai încordată decît contemplarea unei opere clasice. Toată această experiență pur cerebrală corespunde fără îndoială unei logici interioare a barocului și unei cerințe esențiale pe care sîntem încă departe de a o înțelege în ansamblul ei. Cert este că reușește să pună spiritul în mișcare, obligîndu-l să colaboreze și să participe la opera de artă; și cu cît mai atentă și mai activă va fi această colaborare, cu atît mai bogată în semnificații variate va fi însăși opera de artă, care niciodată nu va trezi același ecou în toți admiratorii ei. Deși prin crearea acestei agitații, a acestei efervescențe a spiritului, nu înseamnă că reprezentarea mișcării ar fi preocuparea esențială a artistului baroc; impresia de mișcare este unul din rezultatele rîvnite sau obținute inconștient de artă și nu poate fi privită ca un procedeu tehnic sau un mijloc de a o realiza.



O dovadă palpabilă a acestui fapt este, între altele, cazul particular al reprezentării plastice a mersului calului. Au trecut mulți ani de când s-a dovedit, prin intermediul cinematografului, că artiștii din Antichitate, asemenea celor din Renaștere, își formaseră o idee fundamental greșită despre pozițiile posibile ale unui cal în mers și că toate pozițiile cailor din statuile ecvestre sînt practic imposibile. Cinematograful a dovedit-o; dar și ochiul singur și-ar fi putut da seama de aceasta, printr-o observare atentă a fazelor mersului. Totuși, artiștii baroci s-au conformat soluției tradiționale și au continuat să reproducă pozițiile consacrate de arta antică, fără a se mai întreba dacă mișcarea astfel evocată ar putea corespunde realității.

Lucrurile nu stau altfel în literatură. Ar fi extrem de dificil să se dovedească existența unui interes deosebit pentru reprezentarea mișcării, la scriitorii baroci<sup>75</sup>. Dimpotrivă, se constată că tema nu i-a interesat deloc; nici un poet nu s-a oprit să ne descrie ritmul valurilor mării, forțele dezlănțuite ale unei furtuni, pornirea furioasă a unui taur sau alergarea ciinelui pe urmele vînatului. Mai bine spus, toți au tratat cel puțin odată fiecare din temele acestea; dar putem fi siguri că în fiecare formă nouă a acelor descrieri, va fi ușor de recunoscut reminiscența antică, sursa livrescă și simplul interes retoric al variației mai mult sau mai puțin îmbunătățite, pe teme, mai mult sau mai puțin comune.

Pe de altă parte, cînd într-adevăr trebuie să reprezinte mișcarea scriitorii baroci recurg la formula, pe cît de uzată pe atît de consacrată de întrebuițare, a atitudinilor plastice corespunzătoare. În loc să observe desfășurarea mișcării descrise pe baza realității, scriitorii caută efecte asemănătoare aceloră din pictură; atît de cert este faptul, încît îi îngrozește doar ideea de a se

---

<sup>75</sup> Este adevărat că Quevedo, *Obras*, vol. III, p. 56, într-un sonet de dragoste „vrea ca frumosul să constea în mișcare”, după cum o spune și titlul. Dar nu este vorba de o intenție de a reprezenta mișcarea, ci de o *aquedra*, al cărei scop este acela de a explica de ce

*poți să rîvnești, nu și să descoperi.  
suflet ce-n mișcare poate fi văzut.*

referi la obiecte reale, adică goale și urite<sup>76</sup>. Cervantes, de exemplu, reprezenta în *Persiles y Segismunda*, cîțiva alergători aliniați în spatele liniei de pornire gata să o ia la fugă la semnalul convenit. Toți am văzut astfel de alergători și știm cum se așază și care este poziția pe care ei o consideră cea mai avantajoasă, cu o siguranță care ne face să credem că poate așa vor fi așteptat semnalul de plecare toți alergătorii în toate timpurile. Iar dacă am fi obligați să le descriem din memorie poziția, meritul reconstituirii ei n-ar fi prea mare. Ne întrebăm atunci dacă Cervantes i-a privit vreodată, pentru a-i putea prezenta în poziția în care îi vedem: „Aveau — spune — piciorul stîng înainte, iar dreptul în aer; nu îi împiedica nimic să se lanseze în cursă, doar înlăturarea unei corzi care servea de linie și de semnal de pornire.”<sup>77</sup> Evident că autorul se referea instinctiv la artă și nu la natură. Alergătorii săi nu aleargă ca atleții de pe stadioane, ci ca *Mercurio* al lui Juan de Bolonia; adică, adoptă o poziție care nu are nimic comun cu realitatea, ci doar cu tradiția artistică ce presupune că această postură traducea în limbaj plastic ideea de alergare; și e caracteristic faptul că scriitorul consideră o astfel de soluție suficientă din punctul de vedere al artei sale, care urmărește orice alt obiectiv în afara realismului.

Această înclinație spre atitudinea simbolică domnește în toate reprezentările literare ale mișcării. Văzut de Cavalerul Marino, Amor coboară în zbor din cer la Cipru,

*cu torța în mînă și cu arcul întins;*<sup>78</sup>

<sup>76</sup> De observat la Cottin, *Lettres galantes*, citat de René Bray, *La préciosité et les précieux*, Paris 1948, p. 148, povestea „prețioasei” care a leșinat pentru că văzuse un ciine cu părul tăiat; adică după ideile ei, un ciine gol. Cottin adaugă că goliciunea „minjește imaginația”. Dacă prin goliciune înțelegem „realitatea brută” sau „natura neprelucrată de artă”, se va înțelege mai bine marea dragoste de ornamente a barocului, despre care se va vorbi în cele ce urmează, alături de disprețul manifestat de către „discretos” și de către „prețioase” față de cuvintele care au sensuri materiale imediate.

<sup>77</sup> Cervantes, *Persiles y Segismunda*, 122.

<sup>78</sup> Gb. Marino, *Adone*, 1, 39:

*Con la face impugnata e l'arco teso.*

poziție care, discutată mai prozaic, ar fi mai mult decît incomodă la zbor, mai ales dacă ne gîndim că pentru a întinde un arc trebuie să dispunem de toată forța ambelor brațe. Dar faptul nu are nici o importanță pentru poet, care nu ia în seamă decît valoarea plastică și simbolică a imaginii, fără nici o referință la realitate. Mai mult, același autor îl descrie în continuare pe același Amor în plin zbor, ceea ce ne permite să ne facem o idee asupra puținelor cunoștințe pe care le avea în privința mecanismului zborului:

*Brăzdează cerul cu aripile; înoată în aer,  
ba își deschide și desfășoară aripile; ba le îndoaie și le  
stringe*<sup>79</sup>;

ca și cum zborul păsărilor ar consta dintr-o mișcare succesivă de deschidere și închidere a aripilor. Dar eroarea nu aparține poetului, ci acelor care i-ar privi imaginile cu intenții realiste. Zborul pe care el își propune să-l redea nu este al nici unei păsări cunoscute, ci evocarea literară a vreunuia dintre acei „putti” atît de cunoscuți în pictura timpului său, îngeri jumătate copii, jumătate porumbei, care populează atîtea tablouri, cu bătăile lor artificiale din aripi, și susțin atîția nori dedesubtul picioarelor Fecioarei.

În sfîrșit, reprezentarea mișcării pasionale este cel puțin tot atît de îndepărtată de realitate ca și cele de mai sus. Afectele și sentimentele impun adesea reacții fizice care pot fi, de la caz la caz, mai mult sau mai puțin vizibile sau violente. Literatura are tendința să exagereze importanța unor astfel de reacții; și este o tendință proprie barocului, aceea de a le da o expresie atît de hiperbolică, încît pierde orice contact cu realitatea de la care pleacă. Se știe cît de insuportabilă este lectura celei mai mari părți a micilor autori baroci: faptul se datorează în special acestor exagerări în afara oricăror limite, a

---

<sup>79</sup> Gb. Marino, *Adone*, III, 18:

*Solca il ciel con le piume, in aria nuota  
or l'apre e spiega, or le ripiega e serra.*



acestor manifestări vădit și ridicol disproporționate față de sentimentele care le alimentează, acestei inconcordanțe între proporțiile exagerate ale acțiunii și suportul ei afectiv redus. Iată, de exemplu, cum se exprimă la Brusoni gelozia unui îndrăgostit: „Vorbele îi erau atât de rare și întretăiate, încît nu aveam impresia că vorbesc cu Filandro; suspinele sale reprimite cu putere au pătruns atât de adînc în sufletul meu, încît mi-am închipuit că inima din care ieșeau trebuie să fi fost foarte aprinsă. Ținîndu-se cu mina dreaptă de partea stîngă, părea că încearcă o durere nemăsurată”<sup>80</sup>.

Tot ce era descriere statică în arta tradițională ajunge să se transforme în mișcare, în același mod în care mișcarea se reduce la o atitudine simbolică. Toate aceste constatări duc la două concluzii, una referitoare la metoda de lucru a scriitorilor baroci și cealaltă la obiectul experienței lor artistice.

Pare evident că în nici una din interpretările baroce pe care le-am menționat pînă acum, nu se poate vorbi de preocupări realiste sau de intenții de imitație. Dacă există imitație, nu este una a naturii imediate, ci a procedeelelor tradiționale autorizate de experiență și prestigiul autorilor antici. Și se poate observa că acești autori nu acordă importanță deosebită naturii trăite, ci puterii de creație. Însăși valoarea operei de artă nu trebuie judecată după criterii estetice, ci ținînd seama de artă, în sensul cantității de muncă investită în ea. Este cunoscut faptul că Giambattista Guarini a scris din nou, pe aceleași rime ale lui Tasso, un imn de laudă onoarei, criticată de predecesorul său; și prezentîndu-l cititorilor, Guarini pretindea că opera sa era indiscutabil mai bună, pentru că era compusă „cu mai multă muncă, cu mai multă artă, deci mai demnă de apreciere”<sup>81</sup>. La fel, Balzac îi scria lui

<sup>80</sup> Ferrante Brusoni, *Lo Scherzo di fortuna*, Veneția 1641, p. 9. „Erra la sua favella così rara e disciolta, che non mi pareva diragionar con Filandro. I suoi sospiri rappressi a forza penetrarono così altamente nel mio animo, che congetturai dover essere molto acceso quel cuore che gli esalava. Egli, ristretta la destra mano al fianco sinistro, dava indicio di provare un affanno smisurato”.

<sup>81</sup> Giambattista Guarini, *Il Pastor fido*; „di maggior fatica, di maggior arte, ed in conseguenza degna di maggior lode”.

Îracan, elogiindu-i operele și adăugînd că se vede clar, prin meritul lor, cîtă muncă îl vor fi costat. În sfîrșit, din punctul de vedere a lui Tallement des Réaux, perfecțiunea operei literare este rezultatul unei îmbinări fericite între anumite daruri naturale, cum sînt *focul* sau entuziasmul și *judecata*, cu *meditația* sau studiul și munca<sup>82</sup>. Aceasta din urmă este, deci, factor determinant în valoarea oricărei compoziții; artificii este rareori produsul spontaneității. Sîntem încă departe de Molière și de ideea sa că „le temps ne fait rien à l'affaire“. Nu este vorba de poeți care scriu sub impulsul unei inspirații, adică sub imperiul hazardului unor influențe inconștiente: trebuie să ni-i imaginăm pe poeții baroci ca pe niște oameni de cabinet, care citesc și studiază înainte de a scrie. Opera lor este fructul răbdării și al erudiției și presupune autori instruiți, atenți la ceea ce se scrie, cu dorința cunoașterii, cititori asidui ai clasicilor, cărora le face plăcere să se întilnească sau să converseze în saloane ori la umbra plăcută a vreunei grădini; dar scriitorii înrădăcinați deja în orașe și în bibliotecile lor, fără să manifeste vreun interes pentru viața la țară și pentru observarea directă a naturii.

Aceasta din urmă îi servește scriitorului baroc drept mijloc, este instrumentul care îi permite să ajungă la creația pură. Obiectul artei depinde de natură doar prin condiția sa materială. Artistul are conștiința faptului că nu-și folosește menirea pentru a imita și a da impresia realității, alături de natură și ca o continuare a ei, ci pentru a inventa și a crea; și în măsura în care invenția absolută este o absurditate, pentru a perfecționa și a încărcă de sensuri noi materia brută pe care natura o oferă.

Pentru artistul baroc, aceasta din urmă nu este decît o trambulină. Orgoliu de îmblînzitor sau bucurie copilărească de a se dăruî jocului, reunind elemente ce păreau contradictorii; trufie a inteligenței, ce își închipuie că poate învinge creația sau melancolie ce izvorește din contemplarea propriilor limite; aroganță a omului ce dorește să-l concureze pe Dumnezeu sau ambiție de a ajunge

---

<sup>82</sup> Cf. N. N. Condeescu, *Les jugements littéraires de Tallement des Réaux*, Bucarest 1940.

la înțelegerea secretelor interiorului său invizibil: în toate, natura nu poate ocupa decît un loc secundar, fie că este vorba de realitatea tangibilă, fie de aceea pe care artistul încearcă s-o descopere în interiorul său, după cum vom vedea în capitolul următor.

Trambulina este punctul de sprijin al săriturii și dovada existenței acesteia. Dar frumusețea săriturii nu are aproape nici o legătură cu punctul său de sprijin și constă în primul rînd în independența ei față de contingentele fizice. Dacă admirăm săritura pentru iluzia ei și pentru tot ce o apropie de un zbor imposibil, se poate spune că trambulina este chiar contrariul ei; așa cum natura în sine este contrazicerea principiului baroc.





## II. INIMA ȘI SPIRITUL

1. Nevrednicia poetului
2. *El discreto* sau mediocritatea
3. Sentimentele în literatura barocă
4. Inima corectată de Spirit
5. Funcția literară a Spiritului
6. O stilistică a creației

Secolul care se deschisese cu *Il Corteggiano* de Baltasar Castiglione (1528) trebuia să se încheie cu *Don Quijote* (1605). Nu este vorba de o întâlnire fortuită, cele două opere nu sînt rezultatul simplei întîmplări. Prima este o promisiune, iar a doua, bilanțul unui întreg secol de promisiuni: acest bilanț dezvăluie fără echivoc eșecul omului Renașterii.

Fiecare epocă literară propune minții exemplul unui tip uman ideal, care îi încarnează preocupările și îi soluționează problemele. Astfel, secolul al XVI-lea, care păstrează și continuă idealurile Renașterii, își plăsmuise un model potrivit ideilor și necesităților sale, personajul-tip, analizat și elogiat de Castiglione, urmat de Della Casa și de alți autori de manuale de urbanitate. Curteanul este omul ideal al acelei lumi, conceput pentru a trăi și a străluci, pentru a fi acceptat de societatea în care evolua. Pentru a reuși trebuia să cunoască bunele obiceiuri și maniere, normele fundamentale ale moralei practice; dar era înainte de toate un cavaler format pentru litere, un soldat și un umanist în același timp: dacă ar trebui să-l numim cu un termen de azi, am spune fără îndoială că era un sportiv instruit.

Această categorie ideală ale cărei reproduceri mai mult sau mai puțin imperfecte se multiplică de-a lungul unui secol întreg, răspîndindu-se pe tot continentul, dispăre la începutul secolului al XVII-lea. Mai mult, însuși acordul literelor cu armele, ce constituia principala caracteristică a curteanului, pare să-și fi pierdut interesul. Pentru noile generații, această sinteză este o evidentă imposibilitate. „Cine a numit surori literele și armele“, spune Quevedo, „habar n-avea de nimic, căci nu există ceva care să se



deosebească mai mult, decît a face şi a spune<sup>1</sup>. Nu este vorba, deci, numai de prăbuşirea fatală a ideii renascentiste a omului-enciclopedie, care trebuie să ştie tot ce se poate şti şi a cărui existenţă, cu un secol mai tîrziu, avea să fie un simplu nonsens; este vorba, în primul rînd, de dificultatea de a reûni şi reconcilia tendinţe pe care timpul şi obiceiurile le-au separat categoric şi aproape ermetic, făcînd inutilă orice tentativă de împăcare.

Din acest punct de vedere, *Don Quijote* ar putea fi privit ca o satiră a curteanului, în sensul propedeuticii renascentiste. Trăsătura fundamentală a personajului lui Cervantes, nu este tocmai această nefericită confuzie între cavaler şi literat, această uitare a necesarei disocieri dintre soldatul care năzuieşte spre acţiune şi pasionatul de literatură, care, asemenea tuturor literaţilor baroci, modelează şi transfigurează natura, pentru a-i da forma artistică cea mai potrivită imaginaţiei sale creatoare? Don Quijote, cititor de romane cavaleresti, va proceda ca oricare artist baroc, încercînd să anuleze realitatea şi să creeze lumi paralele, mai bune decît cele adevărate; dar aceste lumi nu îndepărtează totalmente arta de concret, ci se încrucişează cu năzuinţa şi nevoia de real a soldatului. În acest caz, romanul nu este decît o elocventă ilustrare a axiomei propuse de Quevedo, iar concluzia lui logică este eşecul tipului uman recomandat cu atîta entuziasm de Renaştere. Nu e locul potrivit să insistăm acum asupra acestei posibile semnificaţii a lui Don Quijote, al cărui dublu eşec îl reflectă poate şi pe acela al lui Cervantes însuşi, care a năzuit zadarnic să-şi asigure o carieră şi un nume, mai întîi pe calea armelor, apoi pe aceea a literelor. Interesant de subliniat este faptul evident, că un personaj de tipul cavalerului din *La Mancha*, care confundă aspiraţiile literatului cu condiţiile aspre ale vieţii militare, care plăsmuieşte universul ca un artist, ca să-l privească apoi ca un cavaler, aparţine unui tip uman învechit: un artist din alte vremuri, care se miră

<sup>1</sup> Quevedo, *La Hora de todos*, cf. Cervantes, *El Rufián dichoso*, în *Comedias y Entremeses*, ed. R. Schevill şi A. Bonilla, vol. II, Madrid 1916, p. 33:

Căci niciodată nu s-au împăcat  
Aristotel şi Marte

cînd nu-l întîmpină reacția pe care o aștepta din partea obiectului afecțiunii sale și care confundă creația cu acțiunea.

S-ar putea discuta îndelung despre cauzele acestui eșec și divorț. Este posibil ca însuși tipul curteanului să fi fost plăsmuit, încă de la început, fără să se aibe în vedere un viciu fundamental și plin de consecințe. Sprijinindu-se exclusiv pe formația umanistă și artistică a curteanului și, prin urmare, a întregii societăți a timpului, se pare că teoreticienii intenționau să le rezerve poetilor și artiștilor un loc principal în cadrul noii societăți. Această considerație și, odată cu ea, sentimentul mării responsabilități sociale a misiunii lor, a produs o adevărată izbucnire a artiștilor, care se poate observa la toate marile genii ale Renașterii, de la Cellini la Ronsard<sup>2</sup>. Poetul, ușor încă de confundat, așa cum se întîmpla în cea mai îndepărtată antichitate, cu savantul și filosoful, reprezintă o funcție socială de indiscutabilă transcendență, căci el este acela care alimentează și orientează spiritul colectiv. Pentru lumea Renașterii, el este magul și păstrătorul miturilor; dar timpul a permis ca toți să-și dea seama, și poeții în primul rînd, că înălțimea la care au fost ridicați era falsă.

Conform definiției clasice, artele liberale sînt arte dezinteresate: doar ocupațiile lipsite de noblețe au drept scop profitul și satisfacțiile materiale. Poetul, care conduce societatea, sau cel puțin a năzuit să se instaleze la conducerea ei, nu avea nici o posibilitate de a împăca necesitățile vitale cu gratuitatea misiunii sale. Această dilemă a apăsător ca o lege dură asupra artiștilor din toate timpurile: și este încă foarte departe de a fi soluționată, căci poeții sînt ultima funcție socială care nu a reușit să ajungă la stabilitate și nu îndrăznește să reclame garanții lumii. Multe pretenții și puține posibilități, aceasta a fost

---

<sup>2</sup> Despre conceptul clasic de glorie, cf. G. Toffanin, *Storia dell'umanesimo*, Bologna 1950, vol. II, p. 304 (*L'amore della gloria come passione catilinaria*), și Ulrich Leo, *Petrarca, Ariost und die Unsterblichkeit*, în *Romanische Forschungen*, LXIV (1951), p. 241—81. Despre antecedentele sale în antichitate, cf. prima parte a lucrării Mariei Rosa Lida de Malkiel, *La idea de la fama en la Edad Media castellana*, México 1952.

întotdeauna partea poezilor. E cunoscut faptul că Schiller, într-o poezie celebră, i-a exclus de la împărțirea bunurilor în lume: dar deja cu trei sute de ani mai devreme o făcuse și Pier Paolo Vergerio, afirmând categoric că artele liberale năzuiau doar gloria și virtutea<sup>3</sup>. Gloria fără virtute, specifică artei militare, trebuie să fi constituit mai târziu un impuls cu mult mai eficace.

În orice caz, trebuie semnalat că divorțul celor două tendințe, care se uneau și se completau în spiritul curtea-nului, era deja un fapt consumat la începutul secolului al XVII-lea<sup>4</sup>. Tot ce va mai dăinui uneori din aceste tendințe are un caracter comic și înduioșător și apare impregn timer de acel ridicol ce ne impresionează, în maniera îm-brăcăminții demodate de pe vremea bunicilor. Don Quijote reapare încarnat într-un curios hidalgo de țară, îndră-gostit de poezie, dar de o poezie neactuală care nu mai e în vigoare în lumea lui și care în mod inevitabil îl izo-lează, dacă nu îl pune să înfrunte vreo moară de vînt. Tirso de Molina și Regnard s-au oprit cu plăcere asupra portretizării unor personaje de acest gen, care se prelun-gesc pînă în plin secol al XVIII-lea; este tipul de hidalgo țăran și poet care trăiește în afara timpului, cu riscul ca acesta să-și bată joc de el. Pentru aceia care preferă să trăiască în pas cu vremea lor, alegerea trebuie să se fi făcut de mult încă: Don Quijote însuși, într-o ingenioasă paralelă între arme și litere, nu ezită să opteze pentru cele dintîi<sup>5</sup>.

---

<sup>3</sup> Pietro Paolo Vergerio, citat de G. Toffanin, *Storia dell'umane-simo*, Bologna 1950: „Așa cum artele lipsite de noblețe urmăresc profitul și plăcerea, la fel virtutea și gloria rămîn scopul studiilor liberale”.

<sup>4</sup> Cf. despre această temă în Spania, R. Menéndez Pidal, *Las armas y las letras*, în *Escorial*, 1944 nr. 42, p. 227—44.

<sup>5</sup> E de prisos să adăugăm că această atitudine coincide cu aceea a majorității scriitorilor baroci; de exemplu cu aceea a lui Tassoni, *Pensieri diversi*, VII, 1—11, care discută îndelung asu-p ra utilității literelor într-o republică și conchide înclinînd în fa-voarea armelor. Cf. și François Maynard, *Poésies*, Paris 1927, p. 37:

*Secolul nostru a încetat să-l urmeze pe Orfeu:  
Un războinic îi place mai mult decît un popor de savanți.*



În realitate, nici nu este vorba de vreo opțiune. Literele nu mai constituie o carieră, așa încît nu mai e cazul să se ezite între cele două: și se va vedea că poeții sau ocolesc poezia de îndată ce le este posibil, sau îi închină doar momentele libere, răpite altor ocupații considerate mai utile și mai demne. Personajul literatului de profesie de abia dacă apare uneori: ceea ce ne face să credem că puținii care au rămas credincioși Muzei și își cîștigă existența scriind, sînt obligați s-o facă pentru că nu au altă ieșire, de unde și împrejurarea că profesioniștii condeiului se numără, în Franța mai ales, în prima jumătate a secolului, printre cei mai slabi scriitori ai timpului.

Adevărul este că puține profesii se bucurau de un prestigiu mai mic și de o reputație mai proastă. Elogiindu-l pe celebrul cardinal d'Ossat, Saint-Marthe este uimit în fața constatării că la începutul unei cariere atît de glorioase, acel om strălucit a trebuit să petreacă cîțiva ani îngropat „în bezna ocupației obscure de profesor”. Vidal D'Audiguier nu făcea mare caz de calitatea lui de poet, în schimb, de aceea de gentilom, da. Ridicîndu-și privirea și aspirațiile, mai mult sau mai puțin poetice, la înălțimea unei iluste prințese, celebra Louise Marguerite de Conti (a cărei reputație, dealtfel, nu a fost deloc aceea a unei frumuseți reci), el a îndurat chinul de a fi fost considerat poet, acuzație din cauza căreia s-a plîns atît, de

---

Aceeași temă o întîlnim și la Lope de Vega, *Rimas humanas y divinas del Ldo — Tomé de Burguillos*, Madrid 1634, fasc. 3. Despre interesul și valoarea literelor pentru nobili, cf. M. Herrera Garcia, *Ideología española del Siglo XVII, La nobleza*, în *Revista de Filología Española*, XIV (1927), p. 165—69, unde vom găsi puține exemple pozitive, cele mai caracteristice fiind din Lope, care își afirmă astfel, o dată mai mult, atitudinea tradiționalistă. Cît privește exemplul care s-a dat uneori pentru a se dovedi că se acordă predilecție literelor, cel din *La guarda cuidadosa* (de Cervantes), unde un poet este preferat unui soldat, e vorba mai degrabă de o dovadă în sens contrar: faptul că o femeie îl preferă pe poet, nu apare ca o dovadă de gust, ci dimpotrivă, drept mărturie a minții slabe a femeilor și a capriciului care adesea le face să aleagă ce e mai rău; ceva, deci, destul de asemănător episodului lui Giocondo, din Ariosto.

parcă ar fi fost vorba de cea mai gravă insultă ce s-ar putea aduce unui nobil<sup>6</sup>.

Cam în aceeași epocă, Théophile, nu fără melancolie, constată că: *sfinta noastră ocupație*

*cunoaște doar disprețul și nerecunoștința*<sup>7</sup>

și că a te închina Muzelor, înseamnă să-ți urăști propria reputație și cu ea, tihna, iar Mathurin Régnier asociază

*un poet, un astrolog sau un pedant oarecare*

cu lipsa de demnitate proprie servitorilor care trăiesc din fărîmiturile aruncate de curteni<sup>8</sup>. Singura categorie socială care împărtășea oprobiul și lipsa de considerație ce însoțeau profesiunea de poet, o formau fără îndoială actorii: totuși, poziția poetilor care depindeau adesea de aceștia era destul de proastă; și se știe, de exemplu, că Théophile, salariatul unei companii de teatru ce străbătea provinciile Franței, s-a văzut nevoit s-o părăsească, pentru că adeseori comicii se ocupau cu ciomăgirea poetului lor oficial<sup>9</sup>.

---

<sup>6</sup> Vidal D'Audiguier, *Epistres*, Paris 1611, cf. Michel de Pure, *La Précieuse*, Paris 1656, vol. I, p. 2: „Vă rog să nu credeți că aș fi poet de profesie... nu urmăresc decît să mă distrez și să vă fiu pe plac“.

<sup>7</sup> Théophile, *Oeuvres poétiques*, Paris 1926, p. 63:

*notre sainte étude  
ne connaît que mépris, ne sent qu'ingratitude.*

<sup>8</sup> M. Régnier, *Satires*, X, 121:

*un poète, un astrologue ou quelque pédantaille.*

<sup>9</sup> Este vorba aici, desigur, de cei pe care azi i-am numi scriitori profesioniști. E cazul să repetăm că erau foarte puțini și, în general, de categorie modestă. Poate că disprețul pentru această clasă de literați a fost influențat, printre altele, de amintirea distincției medievale dintre trubaduri și jongleuri, adică dintre nobilul pasionat pentru artă și cel ce își câștigă din greu piinea cu arta sa.

Poezia nu era o ocupație demnă de un hidalgo. Aristocrația păstra încă, prin tradiție sau din simplă inerție, o anumită înclinație pentru artă; dar aceiași, cărora le plăcea să se laude cu această înclinație, s-ar fi simțit rușinați să descopere că ei înșiși sînt poeți. Francisc I nu considera deplasat să scrie versuri și cu atît mai puțin sora lui, Marguerite: dar cu un secol mai tîrziu, Richelieu nu îndrăznise să se arate în public în calitate de autor. Cum spune López Pinciano: „se cuvine ca un gentilom să se priceapă la poezie și muzică, dar să nu le practice decît pentru a se instrui și pentru a-și cultiva auzul”<sup>10</sup>. Este o opinie împărtășită de toți criticii contemporani. Capponi, de pildă, pentru care, „profesiunea de a face versuri (mai ales la poezii lirici moderni, ca tot ce nu contribuie direct la bunul public) nu mi se pare demnă de a ocupa, și cu atît mai puțin, de a reține mintea unui om prudent”<sup>11</sup>.

Dar diatriba cea mai vehementă împotriva profesiunii literelor este aceea a lui Cascales: „Lecția literelor tocește spiritele, orbește privirea ochilor, încovoie spatele, slăbește stomacul, ne silește să îndurăm frigul, căldura, setea, foamea, patru călăi cruzi ai naturii umane; împiedică uneori pioasele ocupații ale virtuții și ne privează de orele de odihnă iar pe studioși îi veți vedea cu capul în piept, cu ochii injectați, cu fruntea zbîrcită, cu părul netuns, cu obraji scofilciți, cu sprîncenele încruntate, cu barba sălbatică. N-ai spune, nu, că sînt oameni politici și orășeni, ci mai degrabă ciclopi, sperietoare, satiri și sil-

---

<sup>10</sup> Alonso López Pinciano, *Filosofía poética*, Madrid 1596, p. 80.

<sup>11</sup> Giovanni Capponi, *Polinnia, poesie nuove*, Veneția (1619), *Prefazione*: „La professione del poetare (massime ne' lirici moderni come quella che non tende in tutto e per tutto direttamente al ben publico) non mi par degna d'ocupare, non ch'è di stencare l'ingegno d'un uomo prudente”. Cf. La Chétardie, *Instructions pour un jeune seigneur*, Lyon 1701, vol. I, p. 95: „Ar fi păcat ca un om de valoare să piardă multă vreme cu astfel de lucruri. Poate să facă un cîntec sau un madrigal de ocazie; îi mai trec cu vederea pînă și o elegie dacă este îndrăgostit”. Cf. Gomberville, în Fr. Maynard, *Poésies*, Paris 1927, p. 8 (vorbește de Maynard) „Și-a păstrat în fiecare clipă onoarea și n-a avut a se teme că ar putea fi considerat în lume drept unul care fabrică satire”.



vani<sup>12</sup>. Pe scurt, înlăturându-i virulența, această diatribă se reduce la eterna observație a lui Petrarca:

*povera e nuda vai, Filosofia*,<sup>13</sup>

care constituie o tristă evidență pentru toți poeții. Nu e de mirare deci că Marino se gindește, copleșit de atita muncă anevoioasă și zadarnică, să arunce departe de sine toate podoabele poetice și să abandoneze poezia<sup>14</sup>; după cum nu trebuie să ne mire nici dezamăgirea lui Gravina în fața constatării că, poezia însăși ajunsese deja, în timpul său, o „distracție pentru holtei și domnișoare și pentru persoanele fără ocupație”<sup>15</sup>.

Sintem foarte departe, în tot cazul, de acel templu al gloriei eterne pe care Ariosto îl promitea poeților și de misiunea aproape divină pe care și-o atribuia cu orgoliu Ronsard. În contactul permanent cu realitatea, poeții și-au pierdut aroganța odată cu credința în misiunea lor. În locul miniei sacre care îl îndemna pe Ronsard să profetizeze, calmul prea stătut a lui Malherbe, care ia aspectul resemnării, atribuie poetului, într-o republică bine organizată, un rol tot atât de interesant și de important pentru

---

<sup>12</sup> Francisco Cascales, *Cartas filológicas* în Eugenio de Ochoa, *Epistolario español* (Biblioteca de autores españoles), vol. II, Madrid 1870, p. 464—65. Cf. Maynard, *Poésies*, p. 83:

*Pegas este un cal ce-i duce  
pe marii oameni la spital*

Boileau, *Satire I*, pare să-l conteste pe Maynard, cînd se referă la măreția Regelui care:

*Il va scoate de-acum înainte pe Phoebus din spital.*

<sup>13</sup> Exclamație imitată între alții de Bartolomé Leonardo de Angensola, *Rimas*, ediție de José Manuel Blecua, vol. II, Zaragoza 1951, p. 70: *Filosofia noastră cere de pomană / ascunsă în haine preoțești*. Cf. și Lope de Vega, *Rimas del Ldo Tomé de Burguillos*, Madrid 1634, fol. 44 V.

<sup>14</sup> Gb. Marino, *Lettere*, Veneția 1628, p. 44: „Îmi vine să fac asemenea castorului, să-mi las c.... pradă vînătorului și să rămîn castrat numai să scap”.

<sup>15</sup> Gravina, *Della ragion politica*, Roma 1708, p. 125: „trattenimento da fanciulli e donnicciuole, e persone sfaccendate”.

societate, ca acela al unui bun jucător de cărți<sup>16</sup>. Această lipsă de entuziasm, această deziluzie generală, e posibil să fi constituit cauza principală a secăturii lirice a întregului secol al XVII-lea sau mai bine spus, a antipatiei și disprețului clasicilor față de poezia lirică, privită în general, așa cum face Montesquieu, ca o „armonioasă extravaganță”<sup>17</sup>.

Această afirmație nu este lipsită de interes din punctul de vedere special care ne preocupă aici. De aceea, este oportun să semnalăm faptul că poezii, și în general artiștii perioadei baroce, nu sînt niște entuziaști ai artei, ci mai degrabă niște deziluzionați. Dacă ne amintim bine, nici unul dintre ei nu-și afirmă credința într-o misiune a artei, nici unul nu-și privește ocupația ca pe o datorie sacră. Chiar și aceia care au o părere mai bună despre ea și nu se rușinează să se declare poeți, nu par să aibă vreo credință într-o anumită finalitate a artei, o concepție transcendentă asupra misiunii lor.

Dar dacă este așa, dacă opera lor nu izvorăște dintr-o necesitate adîncă și nu răspunde unui scop dinanite stabilit, arta nu este decît un joc, adică o acțiune lipsită de finalitate. Artistul nu plămăiește lumi noi ca urmare a unei necesități interioare, ci a unei curiozități rupte de obiectul ei și, am putea spune, dezinteresate. Poetul nu simte și nu crede în ceea ce cîntă, decît așa cum ar crede în ele și le-ar simți, inventatorul unor sentimente pe care

---

<sup>16</sup> Cf. Cervantes, *Don Quijote*, I, 18: „La fel de bine pot fi poeți un croitor și un plugar”. Sau mai tîrziu La Fontaine, *Oeuvres diverses*, Paris 1750, vol. II, p. 126:

*Versurile frumoase, sunetele dulci,  
este adevărat, nu sînt prea necesare.*

<sup>17</sup> Deja La Fontaine, *Climène* (*Oeuvres diverses*, Paris 1750, vol. II, p. 199) îl pune să spună pe Apollo:

*Prevăd în arta mea un timp în care universul  
n-o să se sinchisească de autori și nici de versuri  
în care divinitățile voastre vor pieri ca și a mea.*

Cf. și Saint-Evremond, *Oeuvres mêlées*, Amsterdam 1706, vol. III, p. 53: „Poezia cere un geniu deosebit care nu se împacă prea bine cu sensul. Este limbajul, cînd al zeilor, cînd al nebunilor; rareori acela al unui honnête homme”.

nimeni nu le-a încercat în realitate. Intrăm, în felul acesta, într-o lume ciudată și nouă, exclusiv cerebrală, în care totul este un joc al spiritului și o funcție intelectuală, de la descrierile de natură, pînă la zugrăvirea pasiunilor.

Singur cu opera sa, artistul nu crede decît în ea. Fără misiune, și deci fără vreun impuls sau date care să-i vină din exterior, se consacră jocului liber al creației, fără a ține seama de altceva decît de regulile jocului. Arta sa nu se supune nici unei voci interioare, nici observației, nici imitației, ci unui număr anumit de legi pe care el însuși le stabilește și care îi guvernează atît evoluția imaginației, cît și mișcările creației. Astfel creată, opera de artă nu este rezultatul fortuit al unei căutări a frumosului, ci realizarea geometrică și perfect previzibilă a unui proiect bine calculat, ce are în vedere forțele și mișcările existente, acțiunea și reacția lor reciprocă. Autorul, asemenea unui bun jucător de șah, știe că fiecare mutare pe care o face nu are decît o singură replică posibilă: problema pe care și-o pune este, ținînd seama de reacțiile firești ale circumstanțelor, să-și atingă scopul, care va fi întotdeauna o demonstrație. Intenție exclusiv intelectuală, care transformă arta într-o problemă; dar, din momentul în care autorul însuși și-a pierdut credința în misiunea lui și a încetat să mai audă vocea inspirației, este limpede că opera nu poate fi decît un joc steril sau o problemă fără soluție.

## 2 *El director sau medicocritica*

Sentimentul nevredniciei poetului, în timpul primelor generații ale barocului, ne interesează și aici, ca simptom al totalei dezagregări a idealului uman al Renașterii. Cel care a căzut de pe pedestalul său nu este numai poetul sau artistul, ci omul în general. Ambițiile sale, setea de cunoaștere, umanismul său, într-un cuvînt, nu erau pe măsura societății în care se desfășura. Curteanul, considerat ca prototip al unui întreg sistem de estetică socială, nu era un personaj viabil.



Mai târziu, o lungă și lentă evoluție îi va înapoia scriitorului demnitatea și, odată cu ea, ambițiile și iluziile. E posibil ca această operă de reabilitare să datoreze, mai mult decât s-ar putea crede, atitudinii lui Ludovic al XIV-lea și ambiției de a adăuga autorității sale, strălucirea la care n-ar fi ajuns fără contribuția artelor. Scriitorul și, în general, literatul va fi atunci ceea ce azi am numi un specialist, un profesionist: deja nu-i mai trece nimănui prin minte să-l propună tuturor ca exemplu și model și să facă din problemele și pasiunile sale ceea ce pentru curtean constituise un adevărat stil de viață. Și totuși, care sînt noile idealuri de viață socială și spre ce formulă de civilizație se îndreaptă oamenii barocului?

Noua sinteză se elaborează cu destulă încetineală și pare să-și arate roadele doar către jumătatea secolului; dar semnificația ei fusese deja pătrunsă cu mult înainte, mai precis, din momentul în care începe să apună steaua curteanului. În locul esteticii sociale apare o morală socială; și tipul uman propriu acestei noi faze în istoria societății este *el discreto* în Spania și *l'honnête homme* în Franța.

Cavalerul de Méré pretindea că tipul de „honnête homme” era exclusiv francez și că nici cuvîntul, nici noțiunea pe care o reprezenta nu aveau vreun corespondent într-o limbă străină<sup>18</sup>. Totuși, în ciuda unor diferențe de nuanță, „el discreto” spaniol reprezintă aceleași tendințe și același ideal social. Dealtfel, ar putea părea puțin exagerat să se vorbească de un ideal, atît într-un caz cît și în celălalt, întrucît ambele tipuri reprezintă modele de umanitate curente, deci ușor de atins, de unde se mai vede că scriitorii și moraliștii care le propun și-au pierdut

---

<sup>18</sup> Méré, *Oeuvres posthumes*, Paris 1700, p. 2: „Nici latinii și nici grecii nu aveau un termen propriu care să desemneze ceea ce înțelegem noi azi prin l'honnête homme. Nici italienii și nici spaniolii; iar englezii și germanii, după cîte știu, nu-l au nici ei”. Această idee coincide cu prejudecata unicității pe care clasicismul o avea. Bouhours, *Les entretiens d'Eugène*, exprima opinia că nu poate exista „bel esprit” german sau rusc. Această atitudine exclusivistă nu putea să nu sfîrșească în ironia mușcătoare a lui Montesquieu: „Cum poate cineva să fie persan?”

orgoliul și privesc mai de aproape, fără superioritatea copleșitoare a neofitului renascentist, realitatea zilnică.

Înălțimea foarte relativă a concepțiilor lor nu constituie vreo sfidare și n-ar trebui să-i descurajeze nici pe cei mai timizi. Obiectivele urmărite de „l'honnête homme” coincid aproape exact cu necesitățile sale; iar metodele sale sînt un cod de morală practică, ce nu impune sacrificii sau renunțări. Într-o lume care este un amestec permanent de opoziții și contradicții<sup>19</sup>, într-o viață care se aseamănă în toate aspectele ei cu un război<sup>20</sup>, „el discreto” și prietenul său francez își propun, în mod unic și exclusiv, să-și asigure un loc confortabil, să evite surprizele și dificultățile și să-și petreacă zilele într-o mediocritate cît mai aurită cu putință. Ceea ce cunoaște și știe să aplice cel mai bine, după însuși Méré, este acea artă specială ce constă în „a se remarca în tot ce se referă la plăcerile și conveniențele vieții”<sup>21</sup>. Se pare, dealtfel, că puține lucruri, dintre acelea care nu atingeau direct bunăstarea și „confortul” său, reușeau să-i trezească interesul; ceea ce nu constituia nici un impediment pentru ca moralistul însuși să considere, cu cea mai bună credință, că nu există pe lume nimic care să merite să fie așezat mai sus decît acest modest ideal.

Caracterul unui *discreto* este un amalgam de virtuți mijlocii și calități practice. Pentru a fi cu adevărat *discreto*, trebuie să fii cîte puțin din toate, fără să fii precis ceva. Principala sa trăsătură este o anumită dorință de a rămîne mereu într-o umbră favorabilă, de a nu atrage excesiv atenția, mai mult din calcul decît din modestie. Această dorință se exprimă printr-un fel de mimetism social, care-i face dificilă identificarea, după cum spune Calderón.

---

<sup>19</sup> B. Gracián, *El Criticón*, I, 3.

<sup>20</sup> Mateo Alemán, *Guzmán de Alfarache*, I, 7: „Viața omului este milităria pămîntului”, Sf. Quevedo, *Visita de los chistes*: „Viața omului este un război atîta vreme cît trăiește pe lumea asta”.

<sup>21</sup> Méré, *Oeuvres posthumes*, Paris 1700, p. 5. Cf. același, p. 203: „Un honnête homme nu se interesează în mod deosebit de nimic altceva, decît de a trăi bine și a conversa cu plăcere”.

că este, pe cit de ușor un prost,  
pe-atît de greu să cunoști  
un discreto<sup>22</sup>

Această opinie coincide cu aceea a cavalerului de Méré, după care „trebuie să ne ferim să spunem că sîntem *discretos*, chiar dacă am beneficia de aprobarea celor mai îndărătnici”<sup>23</sup> și cu aceea a iezuitului Bouhours, după care, „este un defect cu mult mai mare să strălucești prea mult decît să nu strălucești destul”<sup>24</sup>.

De ce anume este nevoie pentru a fi un *discreto*? Cele trei virtuți capitale ale lui sînt: probitatea cu care răspunde intențiilor naturii, sinceritatea și pietatea<sup>25</sup>.

Cu excepția acestei din urmă virtuți, ce constituie aspectul creștin al unui *discreto*, primele două sînt merite sociale, adică îi facilitează conviețuirea și circulația printre semenii săi. Onestitatea nu pare a fi atît o datorie firească, cît garanția că nimeni nu-i va face aproapelui ceea ce el însuși nu dorește să i se facă; iar sinceritatea este, evident, un corolar și mai lumesc al probității. Prin urmare, idealurile „*honnête homme*”-ului sînt foarte înguste și concepute neîndoielnic în funcție de propriul său interes. Aceasta este ideea precisă pe care și-o face despre un *discreto* poetul Pavillon, recunoscînd că

---

<sup>22</sup> Calderón, *Saber del mal y del bien*, II, 6.

<sup>23</sup> Méré, *Oeuvres posthumes*, p. 6: „On se doit bien garder de dire qu'on est honnête homme, quant on le serait du consentement des plus difficiles”.

<sup>24</sup> Bouhours, *Les entretiens d'Ariste et d'Eugène*, IV: „C'est à mon avis, un plus grand défaut de trop briller, que de ne pas briller assez”. Cf. La Chêterdie, *Instructions pour un jeune seigneur*, Lyon 1701, vol. I, p. 67: „Este o dovadă mai mare de spirit gîndul de a-l ascunde”. Și de asemenea la Saint-Evremond, *Oeuvres mêlées*, p. 142: „Dacă spectatorii ar fi obligați să aleagă între două vicii, ar suporta mai ușor lipsa decît excesul”. La Cérissiers, *L'Innocence inconnue*, p. 39: Geneviève, dorită de iubitul ei Golo, înțelege perfect la ce face aluzie acesta, dar se prefacă că n-ar înțelege, „de crainte de paroistre trop fine”.

<sup>25</sup> *De l'homme honnête*, S. I, 1694; operă ce formează volumul al V-lea din *La connaissance du monde*.



el discreto și omul de omenie  
își făuresc o virtute ușoară  
și nu deosebesc cinstea de interes<sup>26</sup>.

*El discreto*, după aprecierea lui La Bruyère, „se află la mijloc, între omul abil și omul de omenie”<sup>27</sup>. Definiția este caracteristică dar și neliniștitoare. „Omul de omenie” ar putea fi mai degrabă o referință la virtute; dar atunci abilitatea nu poate fi decât îndemînarea mai puțin virtuoasă care-i ajută pe mulți să-și croiască drum în viață, mai mult sau mai puțin în opoziție cu îndatoririle lor sau cu interesele aproapelui. Dacă lucrurile stau așa, moralistul pare să ne recomande să ne căutăm drumul cu abilitate, dar fără a leza interesele celorlalți; să fim în continuare oameni de omenie, dar cu abilitate. Sfatul este prudent, denotînd o evidentă intenție de conciliere care este principala slăbiciune a unui *discreto*.

Oricum am privi-o *la discrecion* se vedește a fi un drum comod și chiar presărat cu flori, în mijlocul greutăților și tentațiilor vieții. Secretul fericirii stă în echilibru și în soluțiile de compromis. Nici prea multă ură, dar nici iubire prea multă: în orice împrejurare *el discreto* trebuie să-și cîntărească sentimentele și să nu se lase în voia pasiunilor, cel mai înverșunat dușman al liniștii sale. „Adevăratul *discreto* este acela pe care nimic nu-l poate atinge”<sup>28</sup> și, de asemenea, acela care nu are nici calități, dar nici defecte prea evidente.

Nici măcar o inteligență excepțională nu constituie un avantaj, căci nimic nu trebuie să fie ieșit din comun sau excesiv. Desigur că nu vom ajunge pînă acolo, încît să-i dăm dreptate întunecatului Nicole, al cărui pesi-

<sup>26</sup> Pavillon, *Poésies*, La Haye, 1715, p. 55: *L'honnête homme et l'homme de bien / se fait une vertu facile / et ne distingue plus l'honnête de l'utile*.

<sup>27</sup> La Bruyère, *Caractères*: „L'honnête homme tient le milieu entre l'habile homme et l'homme de bien”.

<sup>28</sup> La Rochefoucauld, *Réflexions, ou sentences et maximes*, Amsterdam 1748, p. 48 (nr. 224): „Le vrai honnête homme este celui qui ne se pique de rien”. Cf. D. Bouhours, *La manière de bien penser*, Lyon 1691, p. 30: „Tot ce este excesiv este vicios, chiar și virtutea”.

mism consideră că însuși idealul de *discreto* este o pretenție exagerată pentru om. După părerea sa, stupiditatea este starea cea mai proprie umanității, iar majoritatea oamenilor duc o viață pur animală; și cel mai rău, este că moralistului i se pare preferabilă această situație culturală care, în viziunea acestui precursor al lui Rousseau, atrage după sine păcatul și perversiunea<sup>29</sup>. Dar Nicole a fost mereu preocupat de ideea de a denunța pericolele inteligenței și pare evident că preferința pe care o acordă prostiei este o soluție disperată. Totuși, cei mai pătrunzători dintre filozofi și moralisti ne invită să medităm asupra acelorasi pericole ale culturii și inteligenței și să adoptăm prudenta cale de mijloc. Însuși Pascal ne recomandă să alegem formula mediocrității care se potrivește cel mai bine stării decăzute a omului. Totul, spune moralistul, ne arată că linia de mijloc formează temelia umanității. „Nu simțim nici căldura, dar nici frigul exagerat. Calitățile excesive nu ne sînt prielnice, ci dușmănoase; nu le mai prețuim, le tolerăm. Prea multă tinerețe sau bătrînețe ne paralizează spiritul, asemenea insuficienței sau exageratei instruirii; în sfîrșit, lucrurile excesive sînt pentru noi ca și cum n-ar exista deloc”<sup>30</sup>.

Pe de altă parte, pentru un *discreto* nimic nu este mai nepotrivit decît să aibă idei personale. Gracián îi recomandă cu deosebită insistență să evite orice tentație de individualizare; așa cum o spune în stilul său laconic: „mai degrabă nebun ca toți, decît înțelept singur”<sup>31</sup>. Nici virtutea, dar nici inteligența nu trebuie exagerate. În tot ceea ce facem, recomandă Gracián, trebuie să punem „spirit negustoresc”, adică, să plătim tribut contingențelor și intereselor umane<sup>32</sup>. Aceeași filozofie o întîlnim la

<sup>29</sup> Nicole, *Essais; De la faiblesse de l'homme*.

<sup>30</sup> Pascal, *Pensées, publiées par H. Massis*, Paris 1929, p. 60—61: „Nous ne sentons ni l'extrême chaud, ni l'extrême froid. Les qualités excessives nous sont ennemies, et non pas sensibles; nous ne les sentons plus, nous les souffrons. Trop de jeunesse et trop de vieillesse empêchent l'esprit, trop et peu d'instruction; enfin les choses extrêmes sont pour nous comme si elles n'étaient point”.

<sup>31</sup> Gracián, *Oráculo manual*, CXXXIII, Ideea a fost adoptată de La Rochefoucauld, *Maximes*, p. 56 (nr. 278): „Este o nebunie să vrei să fii înțelept singur”.

<sup>32</sup> Gracián, *Oráculo manual*, CLXIII.

La Bruyère, pentru care meritul este o funcție necesară și impersonală a unui *discreto*, dat fiind faptul că „un om de omenie se gîndește să-și facă datoria, așa cum un țiglar se gîndește să așeze țiglele pe acoperiș”<sup>33</sup>; departe de a avea misiunea unei morale, stoicismul i se pare „un joc al imaginației și o simplă idee”, adică ceva abstract și irealizabil, iar stoicul este „o fantomă de virtute”<sup>34</sup>.

În sfîrșit, pasiunile unui *discreto* vor fi, în măsura posibilului, la fel de mediocre ca tot ce-l definește, cu atît mai mult, cu cît pasiunea dezlănțuită care uită realitatea este un ferment prin excelență antisocial, adică opus spiritului și înclinațiilor unui *discreto*. Acesta își va domoli deci, crizele sufletești și își va stinge sentimentele pînă la a-le reduce la proporțiile exacte care le fac inofensive; și de aici rezultă, fără îndoială, necesitatea exprimată de Descartes și ilustrată și mai clar de Corneille, a domînării pasiunilor prin efortul voinței, aceasta din urmă fiind sclava declarată a rațiunii individuale sau sociale. Același sacrificiu pe altarul conveniențelor și al armoniei sociale îl întîlnim și în acceptarea preceptelor religiei. Este cunoscută celebra maximă a lui Cesar Cremonini: „intus ut libet, foris ut moris”<sup>35</sup>, ce pare să arate cu suficientă claritate că, în situația în care convingerile sale religioase se deosebeau de cele generale, *el discreto* nu ve-

---

<sup>33</sup> La Bruyère, *Caractères*, II, *Du mérite personnel*: „Un homme de cœur pense à remplir ses devoirs a peu près comme le couvreur pense à couvrir”.

<sup>34</sup> La Bruyère, *Caractères*, VI: *De l'homme*.

<sup>35</sup> Cf. B. Croce, *Storia dell'età barocca*, p. 57. Ni se prezintă un tip curios de discreto la Antonio López de Vega, *Paradojas racionales*, (1654), ediția îngrijită de E. Buceta, Madrid 1935. Filozoful său este cel pe care el însuși îl numește „solitarul la curte”; adică, pentru a fugi de zarva de la curte și de pasiunile pe care le stîrnește emulația, dar fără să ocolească societatea, compania semenilor săi, a ales un refugiu în imediata apropiere a curții, unde se poate simți, după cum îi va plăcea, departe sau aproape de lume. În fața acestui ideal de viață *discreta*, se va înțelege mai bine că ideea fixă a *Misanthrope*-ului lui Molière (1666), de a se retrage în deșert, este culmea atitudinii contrare idealurilor „honnête homme”-ului, și deci uimește la Alceste, așa cum a surprins, de exemplu, retragerea din lume a lui Rancé. Cf. Chiabrera, *Rime*, Livorno 1841, vol. II, p. 68: „Să-ți trăiești viața, înseamnă să ți-o trăiești confortabil”.



dea nici un rău în a-și camufla lipsa de credință, comportându-se ca și cum ar crede, pentru a-și asigura, în felul acesta, locul și liniștea în sinul societății. Așa pătrunde în viața civilă și socială ceea ce mai târziu se va numi „minciuna convențională“, și anume conviețuirea bazată pe o serie de convenții și concesi reciproc, în care comportamentul și prefăcătoria interesează mai mult decât gândurile și părerile.

### 3 *Sentimentul cîu li L-hawce*

Toate acestea determină ca *el discreto* sau „honnête homme“-ul să fie reprezentantul cel mai tipic al conformismului social, selecționat la nivelul său cel mai scăzut. Persoana sa nu este liberă, ci se află angajată în mijlocul societății și determinată în parte de reacțiile semenilor săi. Pentru a răspunde noii sale misiuni, trebuie să-și sacrifice cea mai bună parte a personalității sale, tot ceea ce avea trăsături de individualitate și îl distingea de ceilalți, tocmai pentru ca formula sa să fie accesibilă majorității. De aceea, morala se transformă în literatură, așa cum se transformase și în cazuistică: se ridică la înălțimea timpului său. Literatura nu se va ocupa de studiul individualităților proeminente, al personalităților ieșite din comun, al geniului, al individului, al Eului; o interesează doar valorile colective și sentimentele de rezonanță universală. Dar în același timp va coborî tonul pentru a fi la înălțimea ideilor dominante și a unui ideal de morală socială, care, așa cum am văzut, pare destul de mediocru. În consecință, e limpede că literatura nu poate reflecta decât situația generală a moralei, adică deziluzia individului care a fost privat de idealul său, și uneori chiar, o morală răsturnată.

Prima trăsătură a literaturii va fi, ca și cea a unui *discreto*, conformismul. Scriitorii și operele lor se supun normelor impuse de societate și tradiție, din aceleași motive de *confort* pe care le arăta Gracián. Puțini sînt răzvrătiți — nici nu se prea poate spune că există ideea

de răzvrătire în Republica Literelor, în timpul epocii la care ne referim —, și mulți, dimpotrivă, aceia care admit regula comună. Nici unuia dintre marii scriitori clasici nu pare să-i fi repugnat ideea de a intona imnuri de laudă lui Ludovic al XIV-lea; și nici unul nu s-a opus atât de categoric, cum se crede azi, ideii dedicațiilor remunerate. Ideile pe care literatura le exprimă în mod curent sînt acelea care domină morala timpului, în majoritatea cazurilor, de modestă valoare filozofică. Idealul moral este acela pe care îl exprimă Cervantes, către sfîrșitul ultimei sale opere, *Persiles y Segismunda*: „Nu dori și vei fi cel mai bogat din lume”<sup>36</sup>. Această maximă corespunde atât de perfect aspirațiilor unui *discreto*, încît o găsim repetată nu o dată de către Mathurin Régnier, de pildă:

*De nimic să nu ai teamă și să nu aștepti nimic  
Prietene, e tot ce-i poate face pe-oameni fericiți*<sup>37</sup>

și chiar de Boileau însuși:

*cine trăiește mulțumindu-se cu nimic, are totul*<sup>38</sup>.

Gloria, cum am văzut, a încetat să mai fie o tentație. Théophile o consideră doar „o preocupare ridicolă”, asemenea lui La Fontaine sau cavalerului de Cailly care, mai tîrziu, îl va ruga pe Dumnezeu să-i acorde favoarea de a-l feri de gloria de a fi un mare poet<sup>39</sup>.

---

<sup>36</sup> Cervantes, *Persiles y Segismunda*, IV, 1.

<sup>37</sup> M. Régnier, *Satires*, XVI:

*N'avoir crainte de rien et ne rien espérer,  
ami, c'est ce qui peut les hommes bien-heurer.*

<sup>38</sup> Boileau, *Épîtres*, V.:

*Qui vit content de rien possède toute chose.*

<sup>39</sup> Cailly, *Recueil de pièces choisies*, La Haye 1715, vol. I, p. 165:

*Ajută-mă, Doamne  
Să nu fiu un mare poet.*

Cît privește răzbunarea onoarei, care formează elementul central al unei întregi literaturi, aceasta reprezintă mai degrabă o convenție socială decît o convingere; și este tot mai evident că această convenție este greu de respectat. Se știe că nemulțumirile împotriva exigențelor răzbunării onoarei constituiau o temă literară dintre cele mai comune Secolului de Aur spaniol și în general întregii literaturi europene a timpului. Sentimentul onoarei constituie, de fapt, o stranie contradicție a epocii baroce, căci este singura pasiune violentă și imperativă pe care literatura și viața socială o admit totuși și, mai mult, o impun individului, într-o vreme în care toate celelalte sentimente au fost îmblinzite.

Onoarea era pentru Tasso „un nume fără corp, un idol făcut din erori și înșelăciuni, pe care vulgul smintit l-a transformat în tiranul naturii noastre”<sup>40</sup>. Declamată la nesfîrșit, ar fi inutil, dar și imposibil să insistăm aici asupra dezvoltării unei teme atît de tocite<sup>41</sup>.

---

<sup>40</sup> Tasso, *Aminta*, I:

*Acel van  
nume fără substanță,  
acel idol făcut din erori, din înșelăciuni,  
acela pe care vulgul nebun  
l-a numit apoi onoare,  
și l-a făcut tiranul naturii noastre.*

<sup>41</sup> Iată imitații ale temei la M. Régnier, *Satires*, VI; la Racan, *Bergeries*; la Lope de Vega, *La Obediencia laureada*, I, 24; La Mira de Amezcua, *No hay burla con las mujeres*; La Calderón, *A secreto agravio, secreta venganza*, și *No siempre lo peor es cierto*, etc., la Malherbe, *Victoire de la Constance*, în *Poésies* p. 111, Despre extinderea temei, să se consulte mai ales Américo Castro, *Observaciones acerca del concepto del honor*, în *Revista de Filología española*, III (1916), p. 1—50, 357—86; F. R. Bryson, *The point of honor in sixteenth century Italy*, New York; R. Menendez Pidal, *Del honor en el teatro español* în *Homenaje a A. Rubio y Lluch*, Barcelona 1936, vol. I, p. 57 și în *De Cervantes y Lope de Vega*, Buenos Aires, 1940; G. T. Northup, *Cervantes attitude toward honor*, în *Modern Philology*, XXI (1924), p. 397—421; Harri Meier, *A honra no drama românico dos séculos XVI e XVII* în *Ensayos de filología románica*, Lisboa 1948; Bruce Wardropper, „Honor” in the sacramental plays of Valdivieso and Lope de Vega în *Modern Language Notes*, LXVI (1951) p. 81—88. Desigur, în toate aceste lucrări dedicate sentimentului onoarei în general, critica răzbunării onoarei este doar un aspect secundar al temei.



Acesta este motivul, alături de tot ce s-a arătat mai sus, pentru care conformismul vulgar și lipsa oricărui ideal sau idei transcendente constituie o regulă atît de generală, încît sfîrșește prin a-i întrista chiar și pe moraliști, a căror doctrină se reduce, în linii mari, la o moralitate fără morală. Deja Gracián lăsa să se vadă în mijlocul reflexiilor sale o oarecare amărăciune, pe care o încearcă studiind mai de aproape adîncul sufletului uman. Acest sentiment se accentuează la La Rochefoucauld, discipolul lui Gracián, dar un discipol mai dezamăgit și mai sceptic asupra posibilităților ideale ale unei umanități întoarsă asupra ei însăși și încolăcită în jurul pasiunilor și intereselor ei, unic și demn de dispreț cordon ombilical al rațiunii sale de a fi. Deși ușor atenuată, această dezamăgire se repetă cu La Bruyère și cu ceilalți moraliști; și, în aspecte diferite, este aceeași pe care o descoperim în amabila indiferență a libertinilor care își fac din vicii o virtute, ca și în scepticismul rece și calculat al secolului următor.

În această lume în care

*Statornicia și Credința nu sînt decît vorbe vane,  
cu care uritele și bătrînii  
încearcă să-i țină-n frîu pe tinerii creduli<sup>42</sup>;*

în această societate în care se recomandă metoda pînă și în dorințe<sup>43</sup> și se cere să nu fie dus prea departe nici un sentiment, nici măcar prietenia<sup>44</sup>, unde Déhénault o consola

<sup>42</sup> Pavillon, *Sur l'inconstance*, în *Poésies*, p. 45;

*La Constance et la Foi ne sont que de vains mots  
donc les laides et les barbons  
tâchent d'embarrasser le jeunesse crédule.*

Aiută odă despre *l'Inconstance*, la Chaulieu, *Poésies*, Amsterdam 1725, p. 43—46.

<sup>43</sup> Recomandarea aparține abatelui Michel de Pure, cf. R. Bray, *La préciosité et les précieux*, pag. 153, cf. Calderón, *El castillo de Lindabridis*, I, 7: „Asupra sentimentelor domnește rațiunea“.

<sup>44</sup> Somaize, menționat de Bray, *La préciosité*, p. 152: „Însăși prietenia nu trebuie împinsă prea departe“.

pe Olympe îndoliată, încercînd s-o convingă că „între plăcere și privațiunea ei nu există nici o stare intermediară, dar că între plăcere și durere există indolența“, pe care i-o și recomandă, asigurînd-o că doar părerea ei este cauza durerii și, cu aceasta, transformînd sentimentele în rezultatul voluntar și metodic al inteligenței<sup>45</sup>, se înțelege clar că rolul iubirii în literatură trebuia să apară la fel de mediocru ca și cel al celorlalte sentimente. Cu atît mai mult, cu cît un secol întreg de lirică senzuală în limba latină sau în limbile romanice, urmată de riul romanelor de aventuri de tipul lui *Amadis de Gaula*, degradase treptat vechea noțiune provensală și petrarchistă a iubirii, care înnobilează și purifică sufletul. Dar poezia nu a detronat niciodată de pe soclul ei femeia ideală, nici iluziile gratuite pe care toți poeții și le-au făcut întotdeauna în jurul unei pasiuni fără un obiect concret.

Această figură a femeii ideale pare să fi dispărut odată cu secolul al XVII-lea. Poeții lirici ai acestei epoci se iau la întrecere în a celebra, cu o deconcertantă unanimitate, iubiri cu mult mai terestre. Fără îndoială, continuă să cînte, în formele tradiționale, același păr de aur și aceleași buze de coral; dar în același timp se gîndesc, uneori cu supărătoare insistență, la satisfacții imediate, la plăcere care este unicul obiect al pasiunii. Însăși pasiunea se reduce, prin urmare, la acea metodă pe care o recomanda abatele de Pure, menită să înlesnească atingerea scopurilor urmărite. Dealtfel totul este simulare și declamație:

*Amor nu mai este arcașul îndrăzneț  
din tablouri, înarmat cu săgeata aducătoare de moarte.  
Nu mai atinge nici trupul nici sufletul,  
se joacă doar ca un copil, rîde și privește  
și omoară păsărele cu săgeata*<sup>46</sup>.

---

<sup>45</sup> Jean Déhénault, *Oeuvres*, Paris 1670, p. 23 și 31.

<sup>46</sup> Lope de Vega, *Arcadia*; în *Poesías líricas*, edición de J. F. Montesinos, vol. I, Madrid 1925, p. 291.

D'Urfé recomandă pasiunile potolite și conveniența de „a iubi mediocru”<sup>47</sup>; iar Tristan l'Hermite, care nu e deloc pasionat după „lungile subiecte lacrimogene”, mărturisește fără ezitare că în aceeași clipă în care descoperă „un șarpe sub flori”, adică, în termeni prozaici, că este îndrăgostit de o femeie ingrată care nu-i împărtășește sentimentul, începe să urască la fel de spontan atât florile cât și șarpele<sup>48</sup>. Pe de altă parte, Vicente Espinel reduce iubirea femeii la „o voință prelungită, care se naște din privire și cu privirea crește, care se dezvoltă și se păstrează prin comunicare, fără să facă distincție”<sup>49</sup>, coborînd sentimentul la o simplă deprindere, cu un realism pînă la un anumit punct revelator, dar care nu are nimic comun cu tradiția.

Nu e de mirare, deci, că legea îndrăgostiților este nestatornicia, iar modelul lor, Don Juan. De la Lope de Vega la Théophile de Viau, poeții își mărturisesc versatilitatea; mai bine spus, o declară fără ca mărturisirea să li se pară greu de făcut. În timpul acestei perioade, Théophile a fost poate poetul cel mai delicat al femeii și al farmecelor iubirii, pe care interpretîndu-le, el pare să guste cu deliciu voluptatea propriilor sale imagini. Totuși, caracterul lor nu are nimic pasionat. În versurile sale nu se repetă nici unul dintre principalele concepte ale petrarchismului: fidelitate, statornicie, idealism. Cînd iubește, iubește cu toate simțurile — ceea ce, pe de altă parte, nu exclude o mare delicatețe de sentimente. Tipul său ar putea fi foarte bine acela al îndrăgostitului fericit: căci el iubește iubirea în sine și deci nu-și imaginează că pasiunea ar putea fi sursă de nenorociri:

---

<sup>47</sup> Honore d'Urfé, *L'Astrée*, vol. I, Paris 1967, p. 502.

<sup>48</sup> Tristan l'Hermite, *Les Amours*, Paris 1925, p. 20:

*De moi , qui n'aime pas les longs sujets de pleurs,  
quand je vois qu'un serpent sous des fleurs se retire,  
j'abhorre à même temps le serpent et les fleurs.*

<sup>49</sup> Vicente Espinel, *Vida de Marcos de Obregón*, edición de S. Gili Gaya, vol. I, Madrid 1922, p. 95.



*Frumoasă gură din trandafir și ambră,  
cuvintele tale sînt neplăcute,  
dacă nu-mi spui, într-un sărut,  
cît de frumoasă este iubirea*<sup>50</sup>.

Și e ușor de înțeles că asemenea lui Tristan, poetul nu este dispus să asculte lucruri neplăcute, ci exclusiv lucruri care îi desfată auzul. Sentimentul, din punctul său de vedere, pare să înceapă și să se sfîrșească exact în aceleași momente în care începe sau încetează să mai fie împărtășit. Etica amoroasă constă, ca și întreaga morală practică a unui *discreto*, în arta de a-și doza pasiunile în măsura posibilului și a realului.

Pe de altă parte, așa cum poezii se arată acum mai nerăbdători să culeagă trandafirul, urmînd astfel o foarte veche prescripție a primilor lor colegi întru senzualitate, femeile, sau cel puțin eroinele din literatură, sînt rareori pilde de castitate. Comportarea lor corespunde exact cu ceea ce bărbații par să aștepte de la ele. Dar toate au grijă desigur de virtutea și onoarea lor; totuși modul în care le concep este cel puțin curios. Onoarea nu este un sentiment sau un scrupul înăscut, un criteriu moral care previne și frînează mișcările pasiunii, ci mai simplu, teama de părerea celorlalți. Această idee pe care Espinel încearcă s-o aplice conceptului de onoare în general, incluzînd deci și problema onoarei bărbătești<sup>51</sup>, este aceea

<sup>50</sup> Théophile, *Oeuvres poétiques*, p. 34:

*Belle bouche d'ambre et de rose,  
ton entretien est déplaisant,  
si tu ne dis, en me baisant,  
Qu'aimer est une belle chose.*

Cf. Lope de Vega, *La Dorotea*, edición de A. Castro, Madrid (1913), p. 84: „Am socotit întotdeauna dragostea platonice o himeră împotriva naturii căci altfel s-ar fi sfîrșit lumea” și Maynard, *Poésies*, p. 128:

*Niciodată nu mi-am pierdut suflul  
alergînd după virtutea lor.*

<sup>51</sup> V. Espinel, *Vida de Marcos de Obregón*, vol. II, p. 190: „Onoarea și infamia oamenilor nu constau în ceea ce ei știu despre ei înșiși, ci în ceea ce știe și spune gura lumii”.

care domină toate acțiunile femeilor. Punctul delicat nu este a păcătui, ci a păcătui fără ca nimeni s-o știe: este vorba de o altă ipocrizie socială, de o frână pe care morala practică încearcă s-o aplice temerilor pentru reputație, fără să-și fi imaginat că ar fi fost mai bine s-o aplice chiar pasiunii și criteriului moral. Iată, de pildă, modul de a gândi al Lucindei, la Lope de Vega:

*În mare taină am cedat, cu șase ani în urmă  
iubirii lui Jacinto încît, cu adevărat  
pe-ascuns și neștiuți de nimeni ne-am iubit,  
rîzîndu-ne de lume și — urzînd înșelăciuni.*

*În mijlocul atîtor stranii întimplări,  
atît respect a arătat onoarei mele,  
încît doar cerul care stăpînește lumea,  
doar el îmi știe binele și răul<sup>52</sup>.*

Iată, așadar, că cea mai bună dovadă de respect din partea unui îndrăgostit este păstrarea secretului relațiilor sale. Aceasta este părerea tuturor păstoritelor lui Cervantes, care își dau toată silința să evite nu atît capcanele dragostei, cît privirile indiscreșilor. Frumoasa Teodelinda, a aceluiași autor, s-a lăsat curtată în tăcere de Artidoro. Și pentru că acesta trebuie să plece, iar ei îi este teamă că va pleca fără certitudinea că iubirea îi este împărtășită și fără nici un legămint, nu-i rămîne altceva de făcut decît să i-o ia înainte și să vorbească prima: „Am vrut“, spune, „deși îmi înving rușinea, să nu-mi rămînă în suflet regretul de a fi ascuns ceea ce mai tîrziu poate ar fi fost permis să se mărturisească“<sup>53</sup>. S-ar spune că îi vine mai greu să se confeseze prietenelor sale, decît i-a fost să-i vorbească lui Artidoro, pentru a-i da să înțeleagă că este îndrăgostită de el. Pe de altă parte, în *Bergeries*, se presupune că Racan a zugrăvit un tip real, acela al nestatorniciei și cochetiei Catherine de Termer; și chiar de-ar fi așa, personajul său Arthénice se dovedește a fi o ciudată îndrăgostită, care îl iubește pe Alcidor cu o

<sup>52</sup> Lope de Vega, *El hombre de bien*, I, 13.

<sup>53</sup> Cervantes, *Galatea*.

dragoste împărtășită și pe Tisimandre, de teamă că Alcidor o va părăsi într-o bună zi, și care dacă ar fi nevoie, n-ar ezita să se mărite cu un al treilea, într-atît de mult se teme să nu moară nemăritată.

Există o întreagă literatură cuprinsă atît în teatru cît și roman, în care femeile aleargă după bărbați cu o deosebită insistență, recurgînd la toate stratagemele pe care le au la îndemînă. Tînăra care se deghizează în bărbat pentru a-și putea urmări iubitul, este unul dintre tipurile cele mai caracteristice acestei epoci. Nu-l întîlnim foarte frecvent la Shakespeare (de exemplu *The two gentlemen of Verona*) și la Cervantes (*Las dos doncellas*), în schimb, de nenumărate ori la Lope de Vega<sup>54</sup>, la Tirso de Molina și la Calderón<sup>55</sup>. În linii generale, se poate spune că tot teatrul spaniol al Secolului de Aur, și în mod special teatrul lui Calderón, se află pe mîna femeilor, care țin și deznoadă intriga comediei, în timp ce bărbații nu fac decît să urmeze calea pe care ele le-o arată.

Pe de altă parte, analiza pasiunii amoroase nu insistă niciodată asupra profunzimii sentimentului. Iubirea este gest, iar gestul este foarte adesea cinic<sup>56</sup>. Afirmînd-o, nu

---

<sup>54</sup> J. Romero Arjona, *El disfraz varonil en Lope de Vega*, în *Bulletin hispanique*, XXXIX (1937), p. 120—45, îl întîlnește în nu mai puțin de 113 comedii ale lui Lupe.

<sup>55</sup> Cf. la Calderón, *El castillo de Lindabridis*, II, 11:

*Lindabridis este numele aceleia  
Ce caută fără-ncetare bărbatul cel mai vestit,  
cel mai viteaz și cel mai chipeș  
și, deși infaptă, a ajuns o ușuratică.*

Reflecție ironică a bufonului, care s-ar putea extinde foarte bine și la alte personaje feminine ale aceluiași autor. Pe de altă parte, Tirso de Molina, *El vergonzoso en Palacio*, I, 6, își exprimă convingerea că în realitate nu există femei violate, ci doar femei care nu vor să se apere și că:

*dacă, așa cum justiția condamnă la galere  
ocnașii, ar condamna femeile violate,  
mai puțini ar îndura pedeapsa, iar ele mai cinstie ar fi*

<sup>56</sup> Cf. Moret, *Le Lyrisme baroque en Allemagne*, Lille 1936, p. 81—100.



ne referim numai la celebrul *Parnasse Satirique*, care are cel puțin scuza genului căruia îi aparține, ci la o întreagă literatură dramatică perfect ilustrată de *Sylvie de Mairêt*, a cărei reputație, clasică aproape, este bine cunoscută, dar a cărei virtute nu are nimic exemplar. Iat-o pe scenă împreună cu iubitul ei, retrași la umbra unui copac, angajați într-o conversație atât de galantă, încît nu am avea îndrăzneala să-i ascultăm, dacă autorul însuși nu ne-ar obliga să-i auzim. În timp ce iubitul ei se lasă purtat de virtejul pasiunii, *Sylvie* încearcă scrupule a căror nuanță nu încetează să ne mire:

*Dacă ai muri în timpul acestei plăcute nebulii  
eu aș purta fără îndoială vina morții tale;  
iar teama că s-ar putea să ne vadă cineva  
sînt că-mi răpește jumătate din plăcere*<sup>57</sup>.

Privite la suprafață și în manifestarea lor exterioară, sentimentelor le lipsește adesea justificarea. Autorii nu simt nevoia să-și adîncească analiza dincolo de atingerea efectelor așteptate. În această imensă producție dramatică a secolului, n-am întîlnit, credem, nici un caz, în care înfiriparea pasiunii să fi suscitât vreo analiză, în care autorul să considere necesară explicarea originii sentimentelor sau mecanismul nașterii lor. În cea mai mare parte a cazurilor, personajele iubesc din motive indifferente, dacă nu întîmplătoare, iar faptul nu este lipsit de explicație, căci nu interesează izvorul iubirii, ci evoluția și contratimpurile ei.

---

<sup>57</sup> Mairêt, *Sylvie*, Rouen, 165, p. 25;

*Si tu mourrais durant cet aimable transport  
sans doute, je serais coupable de ta mort;  
outre que j'ai si peur que quequ'un ne nous voie,  
que j'en sens de moitié diminuer ma joie.*

Cf. în Ambillou, *Sidère*, fasc. 22: cum păstorul Hanno o surprinde pe Mélisse scăldîndu-se și cum, cu perfect cavalermism, nu întreprinde nimic împotriva onoarei ei, ci „doar, printr-o mică libertate oferită de ocazie, se repezi să-mi sărute sînul“.

Arthénice, personajul mai sus menționat al lui Racan, se îndrăgostește de Alcidor pentru că l-a văzut dansînd<sup>58</sup>. La Calderón, în comedia *Amor, honor y poder*, Enrico se îndrăgostește de Infantă, pentru că i-a salvat viața. În cea mai mare parte a comediilor, iubirea este o flacără ce se aprinde instantaneu, pe negîndite: bărbații încep să iubească de la prima vedere, chiar înainte de a vedea și a vorbi, seduși de o viziune fugară a unei femei care iese de la biserică sau pe care o întîlnesc la plimbare și care n-a avut nici măcar timpul să-și dea jos masca. Calderón, care întotdeauna a înclinat spre o atitudine epigramatică față de propriile sale procedee, pretinde categoric că aceste idile își au justificarea lor. Înainte, cînd Amor folosea arcul și săgețile, lungile preliminarii erau posibile; acum însă, cînd Amor a adoptat armele de foc, se știe că efectele lor sînt instantanee și nu lasă loc așteptărilor și ezițărilor<sup>59</sup>.

Această ușurință prezintă unele avantaje pentru scriitor și, în mod cu totul special, pentru autorul dramatic. În finalul comediilor, rapida soluționare a conflictelor impune adesea căsătorii destul de neașteptate, uneori chiar între personaje care de abia se cunosc. Totuși, aceste soluții par a fi pe placul tuturor și nu surprind, căci sîntem obișnuiți deja cu ideea unor iubiri ușoare, de o grabnică împlinire. Pentru că sentimentul în sine este foarte superficial și lipsit de consistență, este ușor să i se dea forma cea mai potrivită condițiilor exterioare și artificiale ale dramei. Cu alte cuvinte, pasiunile și sentimentele sînt produse de încrucișarea efectelor dramatice și tehnice, deși uneori ne-am aștepta ca, dimpotrivă, acțiunea dramatică să fie rezultatul pasiunilor. Chiar în

---

<sup>58</sup> Racan, *Bergeries*, I, 3:

*Din ziua fatală în care l-am zărit sub ulm  
pe Alcidor dansînd în sunet de fluier  
grația lui m-a subjugat într-atît  
încît sufletul meu și-a închis porțile oricărui alt lucru.*

<sup>59</sup> Calderón, *Lances de amor y de fortuna*, I, 3.

producțiile literare în care analiza psihologică este mai accentuată și mai bine realizată, e puțin probabil ca autorul să se fi gândit mai întâi la situații sau ca dispunerea specială a acestora să fi dictat *a posteriori* și, ca să spunem așa, să fi inventat mișcările interioare.

Pe de altă parte, mediocritatea idealurilor morale face ca toate subiectele să fie posibile. Literatura Renașterii și arta în general se bazează pe un ideal de frumos, ce reunește și justifică toate aspirațiile lor. Generațiile următoare au adăugat preocupării pentru frumos o problemă de morală și de viață interioară a cărei realizare poate fi modestă, dar care nu poate să nu modifice profund perspectivele artei. Aceasta nu înseamnă că este vorba de-acum de o artă care a încetat să urmărească frumosul; el este conceput însă într-un mod destul de diferit și depinde mai mult de conținut decât de armonia formei.

Adăugînd obiectului intenția, arta înnobila și acorda credit tuturor temelor. Literatura nu va ezita să prezinte într-un amestec pitoresc eroi și *pícaros*, amorezi și bufoni, după cum pictorii își vor lua drept modele, aproape fără distincție, pe marii seniori, piticii cocoșați, zeii mitologiei sau naturile moarte. Însăși pictura sfîrșește prin a uita ideea clasică atît de generalizată, că sfinții sînt frumoși din punct de vedere fizic; mărturie stau martirii lui Ribera și atîtea alte reprezentări ale unei umanități care suferă și poartă semnele suferinței. Înainte, martirii erau tineri eroi strălucitori, puternici și frumoși, care se lăsau identificați doar prin simbolurile martiriului lor; acum, sînt oameni macerați de penitență și tortură, decăzuți fizic, tîrîndu-și anevoie un corp mizerabil, care este asemenea ultimei închisori prin care au trecut. La fel, bufonul își amestecă glumele cele mai proaste cu cele mai autentice porniri lirice: bufonul se scarpină în fața regelui Lear, iar Clarín nu se lasă intimidat de prezența atît de apropiată a lui Segismundo. Toate acestea dau impresia unui amestec tulbure și a unor „flori ale răului“, a unor năzuințe ale spiritului, neîmpărtășite de un trup prea mult legat de pămînt.



Tot ceea ce s-a spus pînă aici despre idealurile morale nu prea înalte ale barocului, poate părea paradoxal la o confruntare cu rezultatele artei. S-ar putea crede că niște preocupări etice mediocre nu au influențat literatura; și totuși interesul pentru problemele morale este una din trăsăturile cele mai evidente ale literaturii baroce. Pe de altă parte, s-ar putea iarăși crede, că însăși lipsa de însemnătate a acestor preocupări ar fi dus la rezultate la fel de mediocre; totuși nimeni nu pune la îndoială extraordinara profunzime de gîndire și noblețea atitudinii operelor care aparțin acelei epoci norocoase.

Este evident, într-adevăr, că prezența bufonului nu împiedică să existe un rege Lear, și că doar barocul a făcut posibilă figura lui Segismundo, în ciuda prezenței lui Clarin. Nu toate femeile din literatura Secolului de Aur sau din literatura clasică franceză sînt atît de ușuraticе, însă și contrariul s-ar putea susține la fel de bine. Alături de o singură *Roxane*, prea pasionată, va fi ușor să descoperim nu numai o *Chimène* sau o *Pauline*, care se află deasupra oricărui reproș; de altfel, *Roxane* însăși nu este un personaj simpatice poetului căci este, evident, victima răătăcirilor ei. Cum se poate împăca atunci, această idee a unei etici foarte superficiale cu statornicia și noblețea sentimentelor clasice? Mai multe explicații ni se par posibile; dar toate se reduc la una singură, și anume, completa artificialitate a sentimentelor și pasiunilor literare, concepute nu ca rezultatul unei cercetări a sufletului uman, ci al unei operații intelectuale, menită să dea viață unei opere de artă.

Pe de o parte, moralitatea perfectă și nepătată, puritatea absolută, nu sînt o monedă în circulație și se întîlnesc doar pe culmile artei. *Roxane*, de care tocmai vorbeam, nu merită să fie apărată de Racine, dar se gîndește cineva să acuze în *La Vida es sueño*, nechibzuința *Rosaurei* care, sedusă de *Astolfo*, pornește apoi în căutarea lui, îmbrăcată într-un travesti atît de nepotrivit sexului ei? Și, dacă cineva ar spune că *Rosaura* nu este decît un per-

sonaj secundar, cine se gîndește să-i găsească vreo vină Julietei, pe care atît de ușor o subjugă, în numai cîteva secunde, acel necunoscut Romeo, preferat mai mult de ea, așa, decît cunoscut? Calitățile Cidului nu se amestecă oare cu o curioasă aroganță ca și acelea ale lui Horace? Desigur, știm cu toții de la Aristotel încoace, că eroul tragic nu trebuie să fie perfect, căci atunci n-ar fi posibilă declanșarea catastrofei și deci apariția sentimentului tragic; dar este vorba, în toate aceste cazuri, de defecte ce nu au nici o legătură cu destinul tragic al eroului, de vicii ce nu constituie greșeala tragică și, deci, justificarea catastrofei. Eroii au deci nivelul moral al timpului lor, în toate aspectele care nu privesc participarea lor directă la trama estetică propriu-zisă și integritatea lor de personaje fictive. Există în personalitatea lor două aspecte; acela al eroului care se supune unor criterii și țeluri superioare și acela al bărbatului care se supune inevitabil moralității mediului său; dar acesta din urmă este total secundar și subordonat celui anterior, așa încît, artistic vorbind, nu avem interes să-l vedem, pentru că se referă întotdeauna la date și posibilități care nu intră în joc.

A doua observație care se impune este aceea că eroul tragic, și cu el toate personajele literare în general, nu reprezintă decît foarte superficial idealul social de „discreto” sau „honnête homme”. Acesta din urmă este un amalgam de calități medii, alese din direcții foarte diferite, pentru a-i forma o personalitate mai mult sau mai puțin completă. Eroul literar, dimpotrivă, apare luminat și privit dintr-un punct de vedere care ne dezvăluie numai o anumită latură a personalității sale, în timp ce toate celelalte aspecte ale caracterului său ne rămîn aproximativ necunoscute. Aceasta înseamnă că eroul diferă fundamental de *el discreto*, cel puțin prin aceea că are o pasiune dominantă, o virtute sau un viciu ce-i pun în umbră toate celelalte trăsături de caracter, ceea ce, după cum am văzut, i se interzice categoric unui *discreto*. Desigur, unghiul camerei de luat vederi psihologice este studiat întotdeauna în raport cu construcția literară și necesitățile ei, în așa fel încît să fie puse în valoare și exploatate acele virtuți sau defecte ale personajului ce răspund

mai bine situațiilor și conflictelor care îi condiționează evoluția.

Acest adevăr este arhicunoscut, dar faptul că autorul își tratează personajele conform unei optici proprii, gândite de la început, denotă clar prezența unui plan conceput dinainte și, deci, previziunea reacțiilor care se așteaptă din partea personajelor. Este vorba aici de sentimente prefabricate; și aceasta ne conduce din nou la ceea ce tocmai am observat: caracterele personajelor baroce nu par să corespundă unor studii de perspectivă morală, ci funcțiunilor necesare ale unor situații date.

Nu preocuparea morală este aceea care îl ghidează pe autor și îl invită să procedeze la un studiu amănunțit al pasiunilor: ci inventarea intrigii și succesiunea conflictelor și a situațiilor create de imaginația sa, îi atrag atenția asupra reperкусиunilor psihologice ale acestora. Spiritul este antrenat, odată cu personajele sale, într-un joc nou, care constă în a presupune condiții și circumstanțe, în scopul calculării reacțiilor ce-ar putea rezulta din ele. Această continuă spionare a posibilităților pe care le închide în sine pasiunea, se complică prin faptul că imaginația pune problemele pe plan material și le caută soluția pe plan psihologic. Dar după cum am văzut în practică, natura servea doar ca punct de plecare și ceda toate drepturile sale imaginației; pe plan psihologic însă, soluțiile depind de posibilitățile aproape infinite ale spiritului, adică de colaborarea imaginației însăși cu rațiunea.

Există, prin urmare, un perfect paralelism între cele două naturi, cea vizibilă și cea interioară sau între ceea ce am putea numi realitatea și legea naturală. Prima a fost redusă de omul baroc la starea de simplu instrument și încredințată imaginației. A doua îi propunea omului însuși o morală sterilă, un ideal ce constituie o răsplată acordată mediocrității; în locul ei, barocul instaurează supremația spiritului. Acesta este punctul în care păcătuiesc în mod obișnuit toți *los discretos*: adevărata virtute este modestă și nu are nimic împotriva să se supună exigențelor moralei sociale și să se reducă la un rol foarte neînsemnat, dar inteligența este orgolioasă și nu consimte să trăiască ascunsă. Dorința firească de a străluci nu se potrivea deloc cu ambițiile mediocre sau, mai bine spus,



cu lipsa de ambiții a lui *el discreto*; și, poate de aceea, acest tip al unui univers social abstract nu se întâlnește în stare pură în literatură, dar nu se întâlnește nici în viața reală.

În ciuda a ceea ce susțin tratatele de civilitate, nu ajunge să fie cineva numai „honnête homme”: fiecare este, dar în același timp este și ceva mai mult. Acest „ceva mai mult”, oricare i-ar fi numele, este întotdeauna un dram de spirit care se adaugă preocupării morale. „El discreto” spaniol a avut posibilitatea să aleagă între a fi tradiționalist, *conceptist* sau simplu *culteran*; ca și „honnête homme”-ul, a fost în același timp prețios sau libertin, clasic sau burlesc, sau, mai simplu și mai general, „bel esprit”. Nu există nici o incompatibilitate fundamentală între aceste ipostaze diferite și morala curentă a unui *discreto*, căci, în realitate, nu este vorba decât de puncte de vedere deosebite, din care spiritul poate aborda și încerca să-și asimileze morala<sup>60</sup>.

## 5 Fraza literară a Spiritului

Altfel spus, însuși procesul creației artistice a fost profund alterat. În timpul Renașterii, marele resort al creației fusese principiul universal și omniprezent al imitației; acesta părea singurul principiu capabil să stabilească o punte sigură între cei doi poli ai artei: natura și frumosul. Acum, când polii nu mai sînt aceiași, imitația continuă să trăiască doar prin forța inerției. O mai întâlnim recomandată de teoreticieni, care adesea se află dedesubtul faptelor, și menținută obligatoriu la nivelul unei adevărate legi estetice, de spiritele de mîna a doua; totuși nu mai este posibil să vorbim de imitație în cazul lui Sha-

---

<sup>60</sup> Celebra Ninon de Lenclos: „îi mulțumea lui Dumnezeu în fiecare zi pentru spiritul ei și-l ruga în fiecare dimineață s-o apere de prostiile inimii” (Saint-Evremond, *Oeuvres mêlées*, vol. III, p. 362). E adevărat că în acest caz special, spiritul era un triumf, iar inima un pericol; totuși sînt multe cazuri în care oamenii secolului al XVII-lea preferă în mod declarat sufletul.

kespeare, Corneille și cu atît mai puțin al lui Racine; sau, dacă se vorbește totuși de ea, nu este posibil s-o concepem în aceiași termeni în care o făcea Renașterea.

În timpul perioadei baroce, natura   fost substituită cu artificii, iar preocuparea pentru frumos, cu spectacolul pasiunilor:  ntre noii poli ai aspirațiilor sale, arta vă stabili o nouă punte, care este tocmai spiritul. Prin intermediul unor operații pur intelectuale, și uneori prea cerebrale, artistul ajunge să presupună relații simulate între două categorii de fapte necunoscute, cum sînt imaginația și sentimentele. Evident, aceste dificile operații abstracte nu se pot lipsi de o bază reală, a cărei absență ar duce la rătăcirea drumului încă de la început. Dar este proprie spiritului, crearea iluziei unei lumi adevărate în continuarea celei reale și stabilirea legilor după care imaginația își plăsmuiește invențiile.

Mai sus, comparăm această operație a spiritului cu o săritură în gol. Comparația ar putea fi dezvoltată.  n ambele cazuri este vorba de o arhitectură a mișcării care pornește de la realitate, pentru a se lansa apoi în spațiu, p n  c nd pare că reușește să se desprindă complet de ea. Continuă să se supună în mod sigur unor legi tot at t de riguroase ca acelea care, înainte, o mențineau în realitate, dar sînt legi care nu se văd și a căror explicație nu o căutăm dec t cu scopul precis de a distruge iluzia, căci săritura, asemenea jocului imaginației, pare să fie făcută pentru a ne sugera ideea unei perfecte libertăți. Saltul va fi cu at t mai frumos, cu c t va părea să contrazică cu mai multă putere legile staticii; imaginea va fi cu at t mai atrăgătoare cu c t va reuși să se mențină la înălțimea lumii fantastice pe care o creează, dincolo de real. Sau, după cum și mai bine spunea Cervantes, „desfătarea pe care sufletul o concepe trebuie să fie aceea a frumuseții și a concordanței pe care o vede sau o contemplă în lucrurile pe care privirea sau imaginația i le pun înainte”<sup>61</sup>.

Din punctul de vedere al barocului, spiritul se confundă exact cu „le bel esprit” și ajunge să fie un fel de rațiune a imaginației. El este cel care creează și menține

---

<sup>61</sup> Cervantes, *Don Quijote*, I, 47.

condițiile acesteia din urmă, supunînd-o unei logici imaginare, dar consecventă cu ea însăși. Este vorba, deci, de un joc pur intelectual, de un vis cu ochii deschiși și, mai ales, de o mare spontaneitate a acestui vis, căci nu există plâsmuiri mai greoaie decît acelea ale unui „bel esprit” care meditează și își anticipează efectele.

Însuși faptul că în jocurile inteligenței doar improviția este tolerată, stabilește un nou paralelism cu săritura, indicînd în același timp atît posibilitățile cît și limitele acestui „bel-esprit”. Funcția lui constă în stabilirea unui contact imediat și semnificativ între un fapt real și o idee abstractă care, fără punctele pe care el le întinde imaginației, n-ar ajunge niciodată să se întîlnească. Opera lui este aceea a unui arhitect ciudat, al cărui edificiu va fi cu atît mai solid, cu cît mai puțin vizibili vor fi termenii medii. Rapiditatea, luciditatea ireflexivă și preciziunea sînt principalele condiții ale operei sale, dar în același timp și principalele ei pericole.

De fapt, cum se pot concilia aceste condiții cu entuziasmul, căldura și *pathos*-ul care se așteaptă de la opera de artă? Întîlnirea și alianța dintre doi factori atît de contradictorii poate fi fericită? „Inima și spiritul, spune Bouhours, sînt la modă; în conversațiile din înalta societate nu se vorbește de altceva; în fiecare clipă se face aluzie la spirit și inimă”<sup>62</sup>. Da, dar nu ajunge numai să se vorbească de ele. Se știe că reușita asocierii lor a fost adesea mai mult decît îndoielnică. Conceptismul, burlescul, cultismul sînt considerate încă eșecuri, în măsura în care căutările intelectualiste nu se potrivesc sensibilității artistice. Dar, oricît de numeroase ar fi exagerările, de-a lungul unui întreg secol, nu poate fi confundată folosirea cu abuzul. Cert este că excesele spiritului constituie cel mai serios balast al artei baroce și că acest balast a făcut multe victime; cert este că pînă și cei mai mari i-au plătit tributul lor, cu o ușurință care dovedește nu numai imperiul absolut al modei, dar și distanța apreciabilă la

---

<sup>62</sup> Bouhours, *La manière de bien penser*, Lyon 1691, p. 89: „Le coeur et l'esprit sont bien à la mode; on ne parle d'autre chose dans les belles conversations; on y met à toute heure l'esprit et le coeur en jeu”.



care rămăsese în urmă natura<sup>63</sup>. Cert este, de asemenea, că mulți scriitori s-au plîns de această preferință permanent acordată spiritului rece și abstract, în detrimentul unei naturi palpitînd de viață; dar avem dreptul să ne îndoim de sinceritatea acestor plîngeri, mai ales dacă o vom examina pe cea mai caracteristică dintre ele, *Ode contre l'Esprit* de Chaulieu.

Bătrînul libertin acuză spiritul de cele mai grave crime. El este acela care dirijează inspirația poeților spre fantasmele unui vis ireal, care îi împiedică să cînte „cîmpiile și pădurile“ și să suspine în ritmul adevăratei pasiuni, pentru a acorda preferință jocurilor gratuite ale inteligenței. În loc să imite natura, poeții

*caută zadarnice ornamente  
ale vreunei rime rare,  
subtilități, rafinemente  
cu care se gătesc cochetele;  
și urmînd extravaganța  
lasă de-o parte simțirea  
unei Muze nesimțitoare,  
dînd strălucire gîndirii<sup>64</sup>.*

Ba chiar mai mult, poetul nu ezită să acuze însuși spiritul de imposturile care au pătruns pînă și în sînul religiei. Dar nici nu se mai pune problema să verificăm cît de fundate sînt acuzațiile, din moment ce, înainte de a sfîrși,

---

<sup>63</sup> Cf. reflexia lui Saint-Evremond, *Oeuvres mêlées*, Amsterdam 1706, vol. III, p. 48: „Este sigur că cunoaștem cu mult mai bine natura lucrurilor prin reflexie, după ce ele s-au consumat, decît prin impresia pe care ne-o produc atunci cînd le simțim“.

<sup>64</sup> Chaulieu, *Ode contre l'Esprit*, în *Poésies*, Amsterdam, 1725 p. 53

*de quelque rime rare,  
de pointes, de raffinements  
tu cherche les vains ornements  
dont une coquette se pare;  
et, suivant les égarements  
d'une Muse trop peu sensée,  
tu négliges les sentiments,  
pour faire briller la pensée.*

autorul însuși adaugă această agudeza, a cărei prezență ia aspect de palinodie:

*Să sfîrșim deci. Pe nesimțite  
simt cum mă cuprinde o vrajă  
și mi-aș uita întreaga ură  
de-aș mai scrie o cîlpă doar:  
Spirit iubit de alții, pe care te urăsc,  
cu durere îmi dau seama  
că, pentru-a scrie împotriva ta,  
nu ne putem lipsi de tine<sup>65</sup>.*

Această constatare este o dovadă suficientă a faptului că spiritul era prea înrădăcinat în poezie și că nu mai era posibil să fie tratat cu indiferență. Poeții au dreptul să-i discute meritul sau tirania, dar nu să-l uite. Pe de

---

<sup>65</sup> Chaulieu, *Poésies*, p. 56:

*Finissons. Insensiblement  
je sens un charme qui m'entraîne,  
et j'oublierai toute ma haine  
si j'écris encore un moment:  
Esprit que je hais et qu'on aime,  
avec douleur je m'aperçois,  
pour écrire contre toi-même,  
qu'on ne peut se passer de toi.*

Acuzațiile lui Chaulieu se aseamănă mult cu cele ale lui Balzac, *Oeuvres*, Paris 1654, vol. I, p. 305: „Au pierdut corpul vrînd să extragă din el spiritul. Au răpit lucrurilor chipul lor firesc, forma lor inițială și adevărată, semnele prin care se recunoșteau. Au șters viața șlefuiind-o“. Și de asemenea, cu acuzația pe care o aduce Saint-Evremond, *Oeuvres mêlées*, Amsterdam 1706, vol. I, p. 128, prețioaselor, care, după el: „au smuls spiritului o pasiune proprie inimii și-au transformat mișcările în idei“. Cf. și Bartolomé Leonardo de Argonsola, *Rimas*, vol. II, p. 374—75:

*Nu subtiliza prea mult cu ajutorul artei  
neliniștile delicate ale iubirii,  
dacă sperî să te împărtășești din ele;  
nu le descrie cel ce iubește cu adevărat  
cu pană metafizică...  
Cînd încerci chinul să ți-l dezvălui Silviei,  
cum o să creadă că simți ceea ce spui,  
auzind cît de bine spui ceea ce simți?*

altă parte, spiritul nu este în mod obligatoriu rece: temperatura lui depinde de alianțele pe care le face. Evident că nu se potrivește entuziasmului liric, sublimului, tuturor marilor porniri ale pasiunii. În schimb, la fel de evident este că nu este lipsit de interes și chiar de farmec, într-un mare număr de compoziții de o tensiune sentimentală medie. Iar dacă Voiture este plăcut, iar Calderón seducător, faptul se datorează exclusiv spiritului lor. Conceptele și *las agudezas*, acele „pointes” elegante și cam forțate ale unei imaginații excesive, nu se potrivesc unui poet ca Racine, care totuși, nu le disprețuiește în mod absolut. Am dori poate să fie mai puțin frecvente la Shakespeare, unde adesea contrastează supărător cu cele mai înalte culmi ale declamației tragice, dar nicidecum nu distonează în atmosfera comediilor de capă și spadă ale lui Calderón, ci, dimpotrivă, sînt principalele elemente ale unei tensiuni intelectuale, acolo unde este aproape inexistentă tensiunea dramatică sau pasională.

## 6 Stilistica a marelui

Această modificare a căilor artei literare va atrage după sine evident, o adaptare a procedeelelor și efectelor sale la noua viziune. Spiritul creator al artei se va hrăni cu asociațiile de idei; însuși izvorul creației va fi alăturarea neașteptată a unor noțiuni foarte depărtate, contopirea într-un singur raționament a unor elemente ce păreau contradictorii și ireconciliabile. În consecință, jocul va fi cu atît mai rafinat, cu cît mai ciudate vor fi aceste asociații și mai surprinzătoare elementele lor. *La agudeza*, asupra căreia vom reveni în cele ce urmează, constă tocmai în a atrage atenția asupra punctelor comune pe care le-ar putea avea noțiunile cele mai insolite, al căror contact trezește stupefarea. Așa se explică atitudinea unei întregi generații de scriitori baroci, care au confundat surpriza cu însăși esența artei. Cavalerul Marino propunea „mirarea” drept finalitate a artei în general și prezicea cele mai groaznice pedepse poeților incapabili să



provoace stupearea<sup>66</sup>. În opinia lui Sforza Pallavicino, poetul nu urmărește căutarea frumosului, ci a noutății<sup>67</sup>; idee de altfel comună majorității „secentiștilor” italieni<sup>68</sup>.

Într-adevăr, o mare parte a literaturii baroce se bazează pe surpriză și pe efecte neașteptate. Poate nu este cea mai bună parte, ceea ce nu o împiedică totuși să scoată în evidență existența acestei ciudate concepții, care transformă arta într-o paradă de ingeniozitate. Cum este vorba, totuși, mai puțin de a judeca și a justifica, ci de a înțelege o situație dată, ar trebui să ne întrebăm care a fost rezultatul cel mai general al acestei atitudini și ce anume rămâne din ea în operele cele mai reprezentative ale barocului.

---

<sup>66</sup> Gb. Marino, citat de B. Croce, *Storia dell'età barocca*, p. 25. Este de reținut că B. Croce acceptă și generalizează definiția lui Marino, când consideră că barocul „nu vrea să facă poezie, ci să provoace stupeare”. Cf. Alan Boase, *La vie et l'oeuvre de Jean de Sponde*, Geneva 1949, p. 139: „Modernism sau neregularitate, conceptism ornamental, crearea unei senzații de surpriză sau mirare, aceste trei aspecte, în momentul în care le întâlnim împreună, nu sînt oare suficiente pentru a caracteriza barocul literar?”

<sup>67</sup> Sforza Pallavicino, *Trattato dello stile o del dialogo*, Roma, 1662, p. 14.

<sup>68</sup> Cf. Alessandro Guarini, scrisoarea din 1616, în Gb. Marino, *Epistolario*, vol. II, p. 136: „Din ceea ce este ciudat se naște uimirea, și din uimire strălucirea poeziei”. Sau Gb. Manzini, *Dei furori della gioventù*, Veneția 1644, prefață: „Știu prea bine că este mai sigur drumul neted, deși este mai vulgar. Voi spune cum a spus Cicero: acea elocință care nu generează uimire nu valorează nimic”. Cf. și Cotin, *Oeuvres galantes*, prefață „Îmi plac istorioarele, concluziile fine și surprinzătoare”. Tommaso Stigliani, *Lettere*, Roma 1661, p. 124, expune cu multă pătrundere evoluția artei literare: „O vreme cititorii s-au mulțumit cu o lectură care să nu fie nesatisfăcătoare. Apoi au pretins-o de calitate superioară, după care au vrut să le trezească mirarea. Și azi caută uimirea, dar după ce au găsit-o se plictisesc și aspiră la uluire și înmărmurire. Ce trebuie să facem noi într-o vreme atît de îndărătnică și într-o epocă atît de delicată, al cărei gust s-a falsificat atît de mult și este atît de obtuz, încît de-acum nu mai e sensibil la nimic?” Cf. și observația lui Cailly, *Recueil de pièces diverses*. La Haye 1715, vol.; I, p. 212:

Lumea s-a mulțumit destul în toate artele  
să vadă mediocritatea;

dar în versuri oricine se încearcă

dacă nu trezește admirația, nu face nimic valoros.

Excesul de ingeniozitate este primul pericol al artei baroce. Imaginația, „la folle du logis“, atât de rău privită de toți clasicii și cu atîta severitate cenzurată mai tîrziu, este o armă cu tăiș dublu, care impune o mînuire prudentă. Cum spune Balzac, „răpindu-i poetului imaginativ judecata, nu i-am lăsat decît un instrument de a face greșeli“<sup>69</sup>. Idealul de „honnête homme“, care în acest punct ajunge să se confunde cu idealul clasicului, a fost reducerea drepturilor imaginației la proporții la fel de modeste, ca tot ce admite tipul de om care îl reprezintă. Calea de mijloc a fost întotdeauna cea mai puțin periculoasă, nu atît pentru că străbate un teren neutru, cît mai ales pentru că dispune de criterii mai sigure de a-l recunoaște. Pe cel care îndrăznește să-și caute drumul ocolind cărările bătute, îl amenință pe de o parte, goliciunea și sărăcia celor seci<sup>70</sup>; iar pe de alta, plăsmuirile greoaie și reci ale scriitorilor exagerat de subtili<sup>71</sup>.

Din cauza acestor pericole permanente, literatura bună ajunge să fie un fel de formulă de echilibru între două contrarii, continuu amenințată, dacă nu este atentă sau dacă se abate de la drumul drept. Astfel, stilul și imaginația barocă se lovesc de o nouă dificultate, necunoscută retoricii tradiționale, și pe care reușesc s-o învingă datorită calității numită „justesse“. Ea este expresia echilibrului menționat mai sus și nu se poate confunda nici cu preciziunea, nici cu proprietatea. După cavalerul de Méré, „constă în relația adevărată pe care trebuie s-o aibă un obiect cu altul, fie că aceasta le unește sau le opune“<sup>72</sup>; altfel spus, este scara de valori imaginative și spirituale, care măsoară ceea ce are temei sau e absurd, ingenios

---

<sup>69</sup> Balzac, *Scrisoare către Chapelain*, din 29. 6. 1638, în *Oeuvres*, Paris 1665, vol. I, p. 773: „Ayant ôté le jugement au poète imaginaire, je ne lui ai rien laissé qu'un instrument à faire des fautes“.

<sup>70</sup> Balzac, *Scrisoare către Conrart*, din 25. 9. 1633, în *Oeuvres*, vol. I, p. 196: „Inteligența seacă și crudă îi face rău sufletului; trebuie s-o dregem ca să aibă gust“.

<sup>71</sup> Pelegrini, *Delle acutezze*, Bologna 1639: „Studiul conceptelor [cf. sp. *agudezas* — n.t.] este foarte opus vorbirii adevărate și, prin urmare, împiedică emoția, persuasiunea și orice efect serios“.

<sup>72</sup> Méré, citat de Borgerhof, *The freedom of French classicism*, Princeton 1950, p. 87.

sau vulgar, în asocierile de elemente care se combină sau se opun în artă. Acest criteriu, prin excelență intelectual, nu se află la dispoziția oricărui cititor, presupunând existența unei pregătiri prealabile; și astfel se ajunge la o noțiune de asemenea nouă în istoria culturii, aceea a gustului artistic sau le „bon goût“, ghid unic și suveran al judecății artistice. Acest criteriu excelent, care depinde de judecată cu mult mai mult decât de spirit<sup>73</sup>, aduce în discuție „la justesse“ sau înțelepciunea imaginației, facultate rezervată unor puțini „cunoscători“, adică, acelor a căror judecată s-a exersat deja pe baza multor comparații între obiecte asemănătoare.

Pe de altă parte, spiritul, criteriu permanent al literaturii, este în sine deosebit de exigent cu artistul. Abatele de Pure, și cu el toți „cunoscătorii“ de care tocmai vorbeam, se arată indulgenți față de orice produs al pasiunii și al inimii, căci pornește de la presupunerea că sinceritatea este ceva neîndoielnic opus artei; și dimpotrivă, nu este dispus să ierte „nimic spiritului, plin de lumină și de forță, care trebuie sau poate să cunoască valoarea lucrurilor și posedă darul artei“<sup>74</sup>. Dacă adăugăm la acestea că și gustul ca și artistul a devenit mai exigent, se înțelege că grija scriitorului e cu mult mai mare acum decât înainte, în vederea realizării unor opere care să întru-nească condițiile dificile ale artei. Aceste opere trebuie să conțină în formă „frumuseți nimănui cunoscute“<sup>75</sup>; în conținut „un anumit mod de a ne obliga să gândim mai

---

<sup>73</sup> La Rochefoucauld, *Réflexions*, p. 64 (Nr. 314): „Le bon goût vient plus du jugement que de l'esprit“. Cf. Morvan de Bellegarde, în *Lettres curieuses de littérature*, Paris 1702: „Un gust desăvârșit este acela care se bazează pe rațiune și nu pe înclinații sau pe temperament“. Aceeași părere la La Bruyère, *Caractères*, XII: „Între bunul simț și bunul gust este aceeași diferență ca între cauză și efect“.

<sup>74</sup> M. de Pure, *La Précieuse*, vol. I, p. 4.

<sup>75</sup> Balzac, *Scrisoare către Boisrobert*, din 11. 2. 1623, în *Oeuvres*, vol. I, p. 86: „Așa cum au fost descoperiți în vremea noastră noi aștri ascunși pînă acum, la fel și eu caut în elocință frumuseți ce n-au fost cunoscute de nimeni“.



mult decît spunem<sup>76</sup>, iar relația dintre conținut și formă, o surprinzătoare noutate de asociații.

În sfîrșit — și poate aceasta este cea mai importantă cucerire a artei —, imaginația lansată pe pistele creației, eliberată de autoritatea modelelor și de spiritul de imitație, se simte chemată să creeze, în mod liber, arta. Nu este poate pentru prima oară; dar ceea ce înainte constituise dreptul exclusiv al cîtorva puternice personalități, este acum criteriu comun chiar și pentru cei mai slabi, chiar și pentru aceia care nu știu ce să facă cu libertatea lor. Aceasta din urmă trebuie înțeleasă, desigur, mai degrabă ca o iluzie, dar în literatură totul este iluzie iar aceasta a fost una dintre cele mai fertile.

Libertatea de creație și gramatica ce o ghidează, ajutînd-o să-și găsească drumul în spații atît de vaste și inedite, vor conduce treptat la forme artistice care mai dăinuie și azi. În capitolele următoare, vom încerca să schițăm principalele elemente ale acestei gramatici a artei; dar înainte va trebui să punem în evidență prezența altei circumstanțe proprii literaturii de imaginație.

Aceasta, ca și săritura, este o proiecție în gol, ceea ce face ca imaginația să-și deseneze formele arhitecturii într-un peisaj arid și pustiu. Artistul se gîndește doar să construiască, iar monumentul său este mărturia unei singurătăți aproape absolute. Contemplîndu-i construcția, o percepem în dimensiunile ei exacte, dar o proiectăm de fiecare dată pe un fond diferit. Vedem monumentul sau ceea ce am numit arhitectura mișcării, îi înțelegem semnificația, mobilurile, resorturile; dar în zare vedem doar ceea ce noi înșine ne imaginăm, căci realitatea unică și absolută este golul. Cu alte cuvinte, artistul sau autorul vede în opera sa altceva sau cel puțin același lucru, văzut altfel decît ni se pare nouă că îl vedem. Artistul se gîndește doar la construcția sa, dar noi o vedem în perspectivă, și această perspectivă, care nu există și ne aparține, face posibile toate comentariile.

---

<sup>76</sup> Cotin, *Oeuvres galantes*, p. 316: „Un certain art de faire plus penser que l'on ne dit“.

Așa se explică de ce marile opere ale literaturii, în special începînd cu secolul al XVII-lea, dau naștere atîtor interpretări diferite, care niciodată nu le epuizează posibilitățile ideologice. Sintem încă departe de a ne sfîrși glosele asupra semnificației tipului lui Don Quijote sau asupra misterului lui Hamlet. Zecile de interpretări mai mult sau mai puțin contradictorii nu împiedică să rămînă încă în umbră multe alte explicații posibile. Nu e de crezut ca gîndirea autorilor lor să fi fost atît de diversă și de complicată; și e puțin probabil să fi fost foarte profundă. Dar noi, cititorii, îi vedem în felul unor imagini care se suprapun peste o lume mai vastă decît a lor; și astfel le adăugăm straturi de gîndire și de imaginație care mereu sînt posibile, ca locuitori ai vidului, dar care, din punctul de vedere al gîndirii lor originare, sînt probabil tot atîtea anacronisme. Bogăția intențiilor care se descoperă în toate marile opere ale barocului nu reprezintă decît ultimul rezultat al unei arte rupte de natură și transplantată în lumea gratuită și infinită a ficțiunii.

Sigur este însă că spiritul reprezintă partea cea mai bogată a literaturii baroce, sursa și metoda ei în același timp. Opera literară este concepută exclusiv ca un produs al imaginației; iar în privința observării naturii se limitează la anumite scrupule conformiste; se bazează pe o gîndire etică puțin nuanțată, mai mult sau mai puțin sterilă; și se lasă prin urmare, aproape în întregime, în grija inteligenței. Aceasta din urmă o transformă într-un fel de joc, o creează din nimic, în virtutea unei curioase geometrii a probabilităților, se amuză s-o îmbrace și să-i atribuie un suflet.

Acest joc se aseamănă în parte cu cel de-a șoarecele și pisica. Dar inteligența este prea orgolioasă pentru a se mulțumi cu probleme simple, așa că va alerga după doi iepuri deodată. Preocuparea ei constantă este aceea de a păstra echilibrul între real și fictiv, de a da minciunii aparența adevărului. Pe de o parte, impulsionează și excită imaginația, în timp ce, pe de altă parte, îi pîndește rezultatele în vederea menținerii perfectului ei pararelism cu posibilul și a salvării acelei „justesse“, de

rătăcirile imaginației. Este remarcabil rezultatul care se va putea observa, credem, de-a lungul capitolelor următoare: și anume că, după ce va fi exercitat asupra creației toată puterea sa de invenție, spiritul o face să revină invariabil și de la sine, la izvoarele ei dintotdeauna, care sînt cunoașterea și analiza sufletului; a unui suflet pe care poetul îl admite doar în calculele sale, ca pe o dată în plus a problemelor sale, dar pe care îl reîntîlnim la capătul tuturor drumurilor artei.



# UNITATE ȘI DUALITATE

1. Viziunea dualistă a unității
2. Dualismul incomparabilului
3. Metaforă, comorație, repetiție
4. Expresii sintetice ale dualității
5. Activare și personificare
6. Suprarealismul metaforei
7. Mitologie și geografie poetică
8. Multiplicitatea planurilor

1

## Viziunea dualistă a unității

Principele Sveno, unul dintre eroii lui Tasso, căzut glorios pentru credință, a fost găsit de prietenul său devotat pe câmpul de luptă, după terminarea bătăliei. Cadavrul său păstra o atitudine stranie:

*Cu chipu-ntors, era, nu spre pământ,  
ci către pururi jinduitorul cer.  
Căci, să lovească parcă-ntr-una vrînd,  
strîngea în dreapta lui cumplitu-i fier.  
Iar stînga-i odihnind pe piept, umilă,  
Părea să ceară a Tăriei milă.<sup>1</sup>*

(Trad. de Aurel Covaci)

Atitudine teatrală, fără îndoială, dar care nu întîrzie să obțină efectul dorit. Ea ilustrează cu toată fidelitatea sensul și orientarea generală a artei baroce, nu numai prin dubla idee pe care o evocă, dar mai ales prin combinarea neașteptată a două mișcări incompatibile, unite indisolubil într-una singură, prin prezența a două intenții diferite, comunicate deodată. Contrastul dintre ucidere și evlavie intervine doar pentru a sublinia cu și mai multă putere prezența dualității; dar și în cazurile în care contradicția este mai puțin evidentă, realitatea rămîne aceeași.

Ceea ce este simplu și direct, în perspectiva barocului devine un nonsens: se impune necesitatea ca fiecare

<sup>1</sup> T. Tasso, *La Gerusalemme liberata*, VIII, 33:

*Dritto ei tenea inverso il cielo il volto,  
in guisa d'uom che pur là suso aspire  
Chiusa la destra, e il pugno aveva raccolto  
e stretto il ferro, in atto di ferire;  
l'altra sul petto in modo umile e pio  
si pose, e par che perdon chiegga a Dio*

obiect, fiecare acțiune să dea o impresie de polivalență, de multiplicitate, păstrându-și în același timp unitatea. Important este ca orice cuvânt să reprezinte nu multe lucruri, ci să le reprezinte în același timp. În vechile cîntece de gestă, Roland murea ca un bun creștin, mărturisindu-și păcatele: adică se transforma în credincios, după ce fusese soldat. Și el reprezenta două personaje diferite, dar în mod succesiv. În schimb, dubla misiune a eroului lui Tasso apare atît de bine sudată într-una singură, încît îl însoțește dincolo de moarte ca adevărata și ultima lui identitate<sup>2</sup>.

Această viziune dualistă nu este o excepție. Prima impresie care se degajă din analiza unei opere baroce, de orice fel ar fi, este aceea a unei plurivalențe păstrate cu grijă, a unei multiplicități de efecte repetate și încrucișate, fie că se spune de două ori același lucru, fie că se spun două lucruri deodată. De aici rezultă această impresie de abrupt și neregulat care îi indigna atît de mult pe neoclasici, înclinați în general spre armonii mai severe.

Este ușor să se surprindă în toate manifestările artei, fie ele simple sau complicate, o a doua intenție ce constituie un fel de umbră sau idee constantă a obiectului reprezentat. De exemplu, în mod tradițional, picioarele mesei (care au prin ele însele un rol utilitar) au fost concepute, în virtutea funcției lor, ca niște stâlpi verticali mai mult sau mai puțin discret ornamentați: în viziunea decoratorului baroc, devin niște linii frînte sau curbe, mai mult sau mai puțin îndrăznețe, îngrămădiri de excrescențe și gîtuiri succesive, adică, tot ce aduce mai puțin cu picioarele unei mese: ca și cum scopul artei ar fi tocmai

---

<sup>2</sup> Același sens (dualitate în cadrul unității) ni se pare că-l înțelegem, de pildă, în versul lui Marino, *L'Adone*, II, 113:

*O îmbujorare, ce nu se distingea bine de candoare;*  
sau tot la Tasso, *La Gerusalemme liberta*, IV, 5.

*Diverse aspecte unite și confundate într-unul:*  
sau *Ibidem*, XVII, 56:

*contopea într-un aspect mai multe.*

Cf. H. Hatzfeld, în *Comparative literature*, I (1949), p. 124.



acela de a ne înșela asupra adevăratei meniri a lucrurilor. În arhitectura barocă, coloanele continuă să îndeplinească uneori un rol funcțional; dar, cînd îndeplinesc un astfel de rol, ele se ascund, se răsucesc, se deghizează, ca și cum le-ar fi rușine de menirea lor, ca și cum s-ar încovoia sub propria lor greutate. Dacă, dimpotrivă, își păstrează proporțiile clasice, este aproape sigur că arhitectul le va concepe ca simple ornamente, ca elemente decorative ale unei fațade, iar puternica lor verticalitate nu este altceva decît o plăcută ficțiune. Poeții n-au fost ultimii în acest cerc al minciunilor; și se va vedea în continuare că cea mai mare parte a plăsmuirilor lor se grupează pe perechi sau se împart în două, cu un automatism aproape absolut.

În prezența acestei insistențe metodice, în vederea unei cauze ale cărei rezultate nu au fost întotdeauna satisfăcătoare, pare firesc să credem că multiplicitatea reprezintă un efort analitic și de observație și, prin urmare, o voință hotărîtă să realizeze o reproducere cît mai exactă a naturii. A include, așa cum făcea Tasso, două gesturi și două intenții într-o singură atitudine, înseamnă poate a ne apropia cît mai mult de viață și realitate, a ne supune prescrierilor unui adevăr mai bogat și mai mobil; altfel spus, dacă presupunem că realitatea este preocuparea principală a acestor artiști, dualitatea ar putea să fie foarte bine o formulă plastică a mișcării.

Această explicație pare să-i fi cucerit pe unii cercetători. Sperăm totuși că explicațiile precedente vor fi demonstrat imposibilitatea acceptării ei din multe motive, între care și acela că nu ni se pare sigur că realitatea i-ar interesa prea mult pe scriitorii baroci; pentru că nu am întîlnit nici un semn al vreunei preocupări legate de mișcare; și pentru că această ultimă idee ar putea să corespundă foarte bine dualității în unele cazuri, dar nu în toate.

Cert este că imaginea crispată a eroului lui Tasso dă o impresie de tensiune și agitație, mai degrabă decît de relaxare sau suferință; dar nu e posibil ca poetul să fi vrut sau să se fi gîndit să ne sugereze o idee de mișcare cînd este vorba de un cadavru. Diviziunea efectelor constă adesea în invenții ce nu au nici o legătură cu mișcarea.

Pe lângă acesata, am arătat deja că împărțirea unității în două, corespunzând absolut paralel asocierii a două elemente contradictorii, de care vorbeam mai sus, pare să urmărească aceleași efecte și, prin urmare, nu poate fi atribuită dorinței de a analiza sau reprezenta mișcarea.

Pe de altă parte, ar putea exista tentația de a atribui acest tratament al unității, dorinței de a varia și multiplica efectele. Într-adevăr, un criteriu constant al artei baroce este acela că varietatea constituie una dintre temeliile cele mai sigure ale frumosului. Este cunoscut extraordinarul ecou al celebrului vers renașcentist.

*Per molto variar natura è bella*<sup>3</sup>,

ce desemnează cu precizie schimbarea ca izvor al artei. Același Tasso, într-o pagină celebră, descria varietatea concepută ca armonie și care, pe baza acestei armonii astfel realizate, conduce la unitatea intrinsecă și misterioasă a artei<sup>4</sup>; mai târziu, Marino<sup>5</sup>, Balzac<sup>6</sup>, Balbuena<sup>7</sup>, Tirso de Molina<sup>8</sup> și mulți alți autori din aceeași epocă au privit cu același interes posibilitățile estetice ale varie-

<sup>3</sup> Despre această temă, cf. A. Morel Fatió, *La fortune en Espagne d'un vers italien*, în *Revista de Filología española* III, (1916), p. 63—66; și Enrique Díez-Canedo, *Fortuna española de un verso italiano*, *Ibidem*, p. 168—70.

<sup>4</sup> T. Tasso, *Discorso sull'arte poetica*, II; repetat în *Discorso sul poema eroico*, III, cf. Eugenio Donadoni, *Torquato Tasso*, p. 146—147.

<sup>5</sup> Gb. Marino, *Epistolario*, p. 176—177: „Extravaganțele fac lumea frumoasă, căci fiind compusă din contrarii, această contradicție constituie legea care o menține“.

<sup>6</sup> Balzac, scrisoarea către Boisrobert, din 25. 2. 1624, în *Oeuvres*, vol. I, p. 29.

<sup>7</sup> Balbuena, *Compendio apologético en alabanza de la poesia en Grandeza mejicana*, Méjico 1860, p. 101: „Varietatea este darul frumuseții.

<sup>8</sup> Tirso de Molina, *La Peña de Francia*, I, 1:

căci varietatea este o  
podoabă a universului.

Cf. la fel principele de Esquilache, în B. Leonardo de Argensola, *Rimas*, vol. II, Zaragoza 1951, p. 153.

tății. Dar ea n-ar explica nimic în situația noastră, căci varietatea nu înseamnă neapărat dualitate și pentru că se referă mai degrabă la aspectul, decît la natura lucrurilor. Astfel încît, lăsînd în suspensie explicarea acestei preferințe pe care o vom înțelege mai bine, poate, mai departe, vom încerca să explicăm mai întîi ce anume trebuie să înțelegem prin dualitate.

## 2. Dualismul incomparabilului

Un exemplu ne va clarifica mai mult ideea. Acest exemplu pare destul de simptomatic, pentru că oferă cheia procedeelelor baroce, în privința disocierii și distribuirii efectelor. Multe lucruri pot fi gîndite și concepute ca fiind grupate în perechi, fie că este vorba de valori de sinteză ori de antiteză, sau de faptul că membrii ecuației sînt echivalențe sau contraste. Dar, dacă printre cele care nu admit nici o posibilitate de disociere, există una care o admite cel mai puțin, aceasta este, fără îndoială, însăși noțiunea pe care o exprimăm cu termenul „incomparabil”. Un om „incomparabil”, care nu poate fi comparat, este, din punct de vedere logic, un om singur, izolat pe o înălțime ideală, de unde nu poate contempla decît un adevărat deșert. Nu i s-ar putea asocia niciodată o a doua prezență, căci aceasta i-ar suprima automat caracterul distinctiv; el este modelul unicității.

Dar barocul nu poate tolera nici măcar singurătatea incomparabilului: chiar și în acest caz, ce poate părea disperat, a găsit modul de a-i adăuga o umbră, care îi formează perechea. În limbaj baroc nu se poate spune „incomparabil”, ci „comparabil cu sine însuși”. Această complicată formă de gîndire pornește, după cît se pare, tot de la Tasso, care descrie pentru prima oară un personaj,

*ce în vicii își este egal doar lui-însuși*<sup>9</sup>.

<sup>9</sup> Tasso, *La Gerusalemme liberata*, IV, 46:

*ch'è sol ne'vizi a sè medesmo eguale*



Succesul acestei imagini tipic baroce a fost pe cît de rapid, pe atît de general; și aproape că se poate spune că a substituit, în vocabularul baroc, exprimarea simplă. Cînd Hamlet face elogiul lui Laertes, spune că „doar oglinda îi mai arată un semn, orișicine altul din cîți încearcă să-l urmeze, fiind doar umbra-i și nimic mai mult”<sup>10</sup>. Cervantes, ce pare să-l imite direct pe Tasso, are o deosebită înclinație pentru această formă de exprimare: personajul său Bradamiro este „disprețuitor al oricărei legi, arogant ca însăși aroganța și îndrăzneț ca el însuși, căci nu există cineva cu care să poată fi comparat”<sup>11</sup>. Și la fel, frumoasa Leonora, iubita îndrăgostitului portughez, în clipa solemnă în care se pregătește să primească vâlul sacru, „le apăru tuturor ochilor care o priveau, așa cum e frumoasa auroră cînd se ivește ziua, sau, după cum spun vechile povești, așa cum era frumoasa Diana colindînd pădurile; dar cred că au fost și unii atît de *discretos* care n-au reușit s-o compare decît cu ea însăși”<sup>12</sup>.

Acest tip de expresie a ajuns unul din locurile comune cele mai frecvente ale literaturii baroce. Astfel la Stigliani:

*Între operele Naturii  
nu există una mai frumoasă ca tine;  
iar dacă există, ești tu*<sup>13</sup>,

ciudată și inutilă repetiție a cărei unică justificare este sublinierea unei imagini cunoscute deja. Așa de pildă, la Lope de Vega:

---

<sup>10</sup> Shakespeare, *Hamlet*, V, 2 (Trad. de Vladimir Streinu, Ed. Univers, București, 1970).

<sup>11</sup> Cervantes, *Persiles y Segismunda*, 1, 4, Cf. tot Cervantes *La casa de los celos*, în *Comedias y Entremesses*, vol. I, Madrid 1915, p. 1343, spune prin intermediul lui Reynaldos: „De mine însumi însoțit”.

<sup>12</sup> Cervantes, *Persiles*, I, 10.

<sup>13</sup> Tommaso Stigliani, *Rime*, Veneția 1605, p. 5:

*Tra l'opere di natura  
non v'è di voi pui bella;  
o se pur v'è, siete voi stesso quella*

*Îți semeni ție însăși,  
pentru că nu ai seamăn<sup>14</sup>;*

sau transformată în modalitate comică, la Caldéron, al cărui bufon Gelanor declară că este atît de mare ușurința lui la fugă, încît atunci cînd o face, nu se poate compara decît cu el însuși<sup>15</sup>. Malherbe repetă că este îndrăgostit de o tînără frumusețe, „care nu are egal decît în ea însăși”<sup>16</sup>, și Marino, a cărui ampulozitate încearcă să complice și mai mult datele tradiționale, spune, vorbind de însăși Venus, că

*de n-ar fi ea însăși Citerea, aș spune  
că Citerea i se aseamănă<sup>17</sup>.*

În opera aceluiași poet, mai întîlnim și o altă curioasă ilustrare a comparării unității cu ea însăși: în clipa cînd Euridice a fost mușcată de șarpe,

*frumosul picior rănit  
crește brusc, mai mare ca el însuși<sup>18</sup>.*

Această dedublare a ceea ce este unic și izolat, rupe unitatea fundamentală a obiectului, în favoarea unui pro-

---

<sup>14</sup> Lope de Vega, *Peribáñez y el comendador de Ocaña*, I, 1

<sup>15</sup> Calderón, *Argenius y Paliarco*, I, 6.

<sup>16</sup> Malherbe, *Pour Alcandre, stances*, în *Poésies*, p. 137:

*Slujesc, vă spun o tînără minune  
cu rare calități, fără pereche-n lume,  
ce se-aseamănă doar cu ea însăși.*

Cf. Vital D'Audiguiet, *Oeuvres poétiques*, Paris 1714, fol. 10:

*Nimic n-o poate egala decît ea însăși*

<sup>17</sup> Marino, *L'Adone*, III, 60:

*se non fossi ella Citerea, direi  
che Citerea s-assomigliasse a lei.*

<sup>18</sup> Marino, *La Sampogna*, p. 4:

*il bel piè trafitto  
di sè stesso maggior subito cresce.*

cedeu care urăște reprezentațiile fără martori. Pe cît de simplu este mecanismul imaginii, pe atît de complicată este imaginația care îl minuieste. Este posibil să-i fie preferată expresia seacă, fără ocolișuri; dar însuși faptul că imaginația barocă preferă și insistă asupra formulelor de genul acesta, e suficient pentru a arăta că dedublarea este o preocupare constantă și răspunde unei intenții determinate a barocului.

O preocupare identică pare să se intuiască în artele plastice. În arhitectură, construcția, fie templu, palat sau castel, fusese concepută în sine, ca o unitate independentă, în epoca anterioară; acum formează perechea peisajului care o înconjoară, condiționindu-se reciproc: biserica va fi, în parte, o funcție a propriei perspective, iar palatul, al grădinii sau parcului de care este înconjurat. În pictură, exemplul cel mai evident al subiectului izolat este portretul, și am văzut deja că portretul baroc a încetat să fie unidirecțional, căci pictorii încearcă să adauge reprezentării, o a doua intenție, mai mult sau mai puțin evidentă. Sculptura a urmat îndeaproape aceste tendințe noi. Celebrul bust al lui Ludovic al XIV-lea de Bernini, care a servit drept model unei întregi serii de portrete de același tip, nu răspunde numai, ca de pildă admirabilele portrete ale lui Donatello sau Francesco Laurana, preocupării de a păstra o imagine de neconfundat. Această idee nu lipsește desigur din preocupările nici unui artist, dar odată cu epoca barocă, i se adaugă căutarea unei expresii, a unei comunicări ce se stabilește cu subiectul portretului pe deasupra trăsăturilor sale fizice. În viziunea lui Bernini, Ludovic al XIV-lea reprezintă două lucruri în același timp; este un tânăr a cărui figură este ușor de identificat și, în același timp, este majestatea regală devenită om. Pentru a înțelege aceasta, e suficient să-i privim bustul de la o anumită distanță; trăsăturile portretului se pierd și devin aproape indiferente, dar continuăm să ne dăm seama, numai după viziunea liniilor și a maselor, că este vorba de un rege. În eventualitatea că nu am ști că este un portret al lui Ludovic al XIV-lea, ne-am putea înșela doar în privința identității subiectului portretului, dar nu și asupra calității sale. Dispoziția ingenioasă a cutelor îmbrăcămînții,



formînd o imagine ce cheamă privirea doar în sus, aroganța capului ridicat, ideea de distanță și de orgolioasă demnitate pe care o sugerează perfect, constituie un fel de reproducere a unei a doua naturi, care nu are nici o tangență cu aspectul fizic și, am spune chiar, personal, al individului portretizat.

Este vorba, deci, de o constantă a artei baroce, care impune ca orice obiect să fie însoțit de ceva, fie că este vorba de un fond, de o umbră, sau de propria interioritate; acesta este rafinamentul noii maniere de a vedea lucrurile, sau mai bine spus, de a le concepe, după cum singurătatea însăși nu poate fi imaginată ca un monolog, ci ca un dialog între două Eu-uri. Barocul s-ar putea defini ca arta de a ocoli temele și expresiile simple — dacă o definiție ar avea vreo utilitate — înainte de a-i fi cercetat toate aspectele. Evident, această nouă atitudine se aseamănă adeseori, poate prea adeseori, artei de a tăia un fir de păr în patru; dar diferența dintre prima definiție și a doua nu este o chestiune de formă, ci de calitate.

Jocul ce constă în a menține în toate elementele artei această permanentă dihotomie este fără îndoială bogat în rezultate; și de aici provine măreția și actualitatea barocului, cum sperăm s-o putem dovedi în cele ce urmează; dar în același timp este un joc periculos, în sensul că adesea conduce la rezultate contrarii intențiilor artei. Există cazuri în care tema, simplă prin natura ei, nu admite dihotomia decît doar ca un efect al excesului de imaginație; în astfel de situații, complicarea este un efort steril și inoportun, care dă un aer pueril multor modalități artistice ale barocului. Alteori, dimpotrivă, tema este prea complicată în sine, iar permanenta diviziune a intențiilor ei se dovedește a fi un mod supărător de a mări dificultățile și de a face din ceea ce e simplu, ceva stufos și din ceea ce e clar, ceva mai mult sau mai puțin inteligibil.

Desigur că întinderea și valoarea rezultatelor barocului n-ar putea fi examinate și înțelese, înainte de a fi fost analizate procedeele lui și semnificația exactă a folosirii lor. Această analiză va fi obligatoriu o lucrare de stilistică; o lucrare ce sperăm să ne ducă la rezultate general valabile. Dacă este adevărat că barocul este o formă

mentis, un anumit mod de a aborda realitatea sau de a o reprezenta, ar trebui să se examineze mai întâi formele specifice și caracteristice ale acestor reprezentări, pentru ca apoi să se revină la suma ideilor generale, pe care le dezvăluie, conștient sau nu.

### 3. După, cauzală, repetitivă

↑ Dihotomia obiectului sau ceea ce în termeni mai proprii, deși poate mai rigizi, s-ar putea numi dualitate în cadrul unității, se obține prin intermediul mai multor procedee stilistice, unele tradiționale, cunoscute dintotdeauna. Multe din aceste tehnici tradiționale au fost din plin folosite de către artiștii baroci, în măsura în care se potriveau cu obiectul preocupărilor lor celor mai constante. Comparația, metafora, repetiția sînt evident susceptibile, prin conținutul lor, de a adăuga obiectului o a doua prezență. Prin urmare nimic mai obișnuit decît folosirea acestor figuri în literatura barocă. Totuși, nu vom insista asupra examinării lor, din moment ce este vorba de moduri de gîndire și de exprimare care numai înîmplător coincid cu arta care ne interesează aici și care nu sînt specifice baroce. În prezența mării cantități de posibilități noi pe care le oferă stilistica proprie barocului, ar fi preferabil, poate, să insistăm atît asupra modificărilor introduse în tehnicile antice cît și asupra noilor descoperiri ale artei poetice.

Dar mai întâi, trebuie să atragem atenția că multe din figurile de stil folosite de baroc, aparținînd încă poeziei clasice, nu erau prea recomandate de aceasta din urmă. Hiperbola, amfibologia, gemația, echivocul, tautologia, erau considerate, prin tradiție, drept figuri periculoase, dacă nu chiar direct, defecte de stil. Totuși, asistăm în timpul perioadei baroce la reabilitarea multora dintre aceste figuri, cărora li se atribuisse înainte o valoare estetică îndoielnică. Astfel, după Tasso, pleonasmul nu mai este un defect și ajunge să dovedească, dimpotrivă, „ma-

rea strălucire“ a stilului<sup>19</sup>, în timp ce hiperbola trebuie să ocupe un loc de onoare în preocupările poetului, alături de toate celelalte forme dificil de minuit și care „nu intră atît de ușor în capul oamenilor de rînd“<sup>20</sup>.

Pe de altă parte, în numeroase figuri tradiționale, arta barocă introduce modificări importante, în sensul unei mari complicări a conținutului lor. Zeugma, care după cum se știe, constă în folosirea unui singur verb de sine stătător cu două subiecte distincte:

*Victrix causa Diis placuit, sed victa Catonis*<sup>21</sup>,

este una din figurile baroce cele mai obișnuite; dar adesea ea ajunge să transforme într-o adevărată *agudeza*, din cauza marilor deosebiri de categorie dintre cele două subiecte, care, conform deja cunoscutei intenții de a trezi uimirea, sînt căutate pe terenurile cele mai diferite. Este frecvent, de pildă, un nou tip de zeugmă, în care un subiect reclamă verbului un sens propriu, pe cînd celălalt presupune unul figurat; cu alte cuvinte este frecventă folosirea unui subiect concret alături de unul abstract, ca în fraza lui Cervantes, în care un păstor este „însoțit doar de gîndurile sale și de un mic rebec“<sup>22</sup>.

În același fel, asistăm la o complicare crescîndă a metaforei. E cunoscut faptul că în poezia clasică forma ei cea mai frecventă este folosirea adjectivului în sens figurat: „marmorei pedes“, sau „aurea mala“, sau „frigida lumina“. Poezia Renașterii, bazîndu-se în special pe Francesco Petrarca, admisesese și generalizase metafora ce stabilește o echivalență între două substantive: „le cresse chiome d'or“<sup>23</sup> sau „l'ali del pensier“<sup>24</sup>. Barocul continuă să folo-

<sup>19</sup> Tasso, *Del poema epico*, V: „Abundența, care a fost numită pleonasim în alte limbi, ni se pare că dovedește marea strălucire pe care o dă acumularea de epitete“.

<sup>20</sup> Tasso, *Dell'arte poetico*, III.

<sup>21</sup> Cf. Pedro Soto de Rojas, *Obras*, Madrid 1950, p. 25: toba și trompeta, „aceasta este făcută din piele rănită de ciomag și aceea, dintr-un bronz (rănit) de vînt“. Mateo Alemán, *Guzmán de Alfarache*, I, 1, 2; „Ce (corupe) argintul, nu corupe și aurul?“

<sup>22</sup> Cervantes, *Galatea*, IV.

<sup>23</sup> Petrarca, sonetul 292.

<sup>24</sup> Petrarca, sonetul 362.



sească aceleași formule, dar le complică adesea, mai ales prin suprimarea referinței la primul termen de comparație care, în mod tacit, este cuprins în orice metaforă. În loc să spună, ca Petrarca, „părul de aur“ sau „aurul părului“, poetul baroc se va limita să evoce „aurul“, subînțelegând că această metaforă, ridicată la rangul de simbol, are drept corespondent real dintotdeauna părul însuși. Astfel Góngora, cu al său

*aur treierat și nectar stors*<sup>25</sup>,

în care trebuie să înțelegem că „aurul“ reprezintă aurul griului și „nectarul“, dulceața vinului, deși termenii reali ai simbolului nu figurează în context.

Din punctul de vedere al poeziei clasice, aceste metafore sînt forțate și denaturate, căci obligă imaginația să caute singură sensul figurii de stil și adesea o fac să se înșele, sau cel puțin să se îndoiască de adevărata valoare a simbolului, ce corespunde doar de departe și prin trăsăturile sale cele mai puțin esențiale cu realitatea pe care o reprezintă. Totuși, este vorba de una din cele mai evidente preferințe ale artei baroce, care îi determină pe poeți să-și caute metaforele în termeni cu valoare secundară, cît mai îndepărtați cu puțință de realitate, ceea ce duce la transformarea figurii într-un adevărat concept sau *agudeza*, cum vom vedea la timpul potrivit. Deocamdată, trebuie să amintim doar, încă o dată, că aceste metafore căutate nu sînt în discordanță cu interesul pe care tocmai îl semnalăm, pentru dualitatea obiectelor, din moment ce tind mereu să exprime obiectul prin intermediul a două determinări simultane: una simbolică, tradusă prin metaforă, și alta reală, cea pe care o caută imaginația dincolo de simbol<sup>26</sup>. Același criteriu dualist inspiră artistului convingerea că interesul artistic al tropi-

<sup>25</sup> Góngora, *Soledad I*, v. 915.

<sup>26</sup> Cf. D. Bouhours, *La manière de bien penser*, p. 29: „Figurile care conțin un sens dublu, au, fiecare în felul lor, o frumusețe și o grație care le pun în valoare“.

lor crește odată cu distanța dintre cei doi termeni, cu dificultatea identificării sau cu surpriza întâlnirii lor.

Aceeași insistență, cu care se procedează la dezvoltarea posibilităților metaforei, se manifestă și în folosirea barocă a repetiției. Și iarăși, este vorba de o tehnică tradițională, bine cunoscută, în special în poezia medievală și, de asemenea, în poezia populară în general. Deosebirea se află în însăși natura artei baroce. Dat fiind faptul că aceasta din urmă proscrie descrierea statică și împrumută descrierii o perspectivă mobilă, repetiția se va dedica reproducerii, în locul detaliilor tabloului, a fazelor mișcării. După cum se va putea vedea, acest procedeu nou nu poate să nu altereze profund semnificația figurii originare.

În descriere, faptul de a se insista mereu asupra detaliilor era un fel de obligație de a străbate mai încet și cu mai multă atenție detaliile picturii. În narațiune, ca și în descrierea dinamică, chiar această insistență sfârșește prin a ține în loc și a răci acțiunea, a o dilua printre meandrele stilului; astfel, ar fi imposibil să se descrie cu procedee baroce o acțiune deosebit de rapidă sau să se traducă instantaneitatea mișcării. Oroarea pe care această artă o manifestă față de descrierea directă și seacă, îi răpește posibilitatea de a da o expresie potrivită acțiunilor care se desfășoară într-un timp foarte scurt. Dacă facem abstracție de tehnica perspectivei, de care s-a vorbit deja, literatura barocă lasă, în general, impresia că actele și gesturile au nevoie de mai mult timp pentru a fi spuse, decît pentru a fi împlinite. În majoritatea cazurilor s-ar putea aplica scriitorilor baroci, și mai ales celor mediocri, ceea ce la sfîrșitul secolului al XVIII-lea se spunea în Franța despre Thomas, celebrul autor de elogii academice, pe cit de apreciate pe aîit de seci și pompoase, și anume, că pentru a nu spune nimic, cască o gură imensă.

Această formă de a descompune acțiunea și de a repeta mișcările, mai mult sau mai puțin inutil, cunoscută în retorică cu numele de expoliție sau comorație, este foarte specifică lui Tasso. Cel puțin, în poezia lui, încetineala care însoțește invariabil repetiția se compensează cu o

mare muzicalitate, ce provine tocmai din reduplicarea artificioasă a efectelor:

*Vai, cînd îţi aduc gingaşe flori,  
tu le respingi cu modestie, căci poate  
mai frumoase sînt acelea de pe chipul tău.*

*Vai, cînd îţi ofer frumoase mere,  
tu le respingi cu dispreţ, căci poate  
mai plăcute sînt acelea pe care-n sîn le porţi.*

*Vai, cînd dulcea miere ţi-o dăruiesc,  
tu o dispreţuieşti cu mîndrie, căci poate  
mai dulce-i miera buzelor tale<sup>27</sup>.*

Este vorba desigur de un simplu exerciţiu de retorică. Adevărata lui intenţie este pur tehnică; adică, nu interesează calitatea şi veridicitatea reprezentării, ci modul de reprezentare. Preocuparea poetului este varietatea în cadrul identităţii, arta de a îmbrăca în mai multe feluri deosebite una şi aceeaşi idee. Unica frumuseţe artistică la care se poate năzui şi, probabil, unica la care s-a gîndit poetul, este modulaţia muzicală a unei repetiţii discret variate, a acestor „aduc“, „ofer“, „dăruiesc“, urmate de „respingi cu modestie“, „respingi cu dispreţ“, „dispreţuieşti cu mîndrie“, care sînt şi nu sînt identităţi.

Dar în majoritatea cazurilor lipseşte această preocupare muzicală care, într-un fel, ar putea fi justificarea repetiţiei, aşa cum lipseşte şi problema tehnică a variaţiei în unitate, adică dificultatea de a exprima acelaşi lucru în mai multe moduri. Este vorba în acest caz doar de simple perisologii, de insistenţe gratuite, de obsesia tipic

<sup>27</sup> T. Tasso, *Aminta*, II, 1:

*Oimè, quando ti porto i fior novelli,  
tu li ricusì ritrosetta, forse  
perchè fior vie più belli hai nel bel volto.  
Oimè, quando io ti porgo i vaghi pomi,  
tu li rifiuti disdegnosa, forse  
perchè pomi più vaghi hai nel bel seno.  
Lasso, quando io t'offriscò il dolce mele,  
tu lo disprezzi dispettosa, forse  
perchè mel via più dolce hai nelle labbra.*



barocă, ce constă în a spune de două ori același lucru. Așa de pildă, tot la Tasso:

*am deschis pieptul  
crudului Leopold, și l-am omorât;*<sup>28</sup>

sau la Cervantes: „Voi ruga cerul să te pedepsească, focul să te ardă, apa să te înece, pământul să nu te rabde, și pe rudele mele să mă răzbune“<sup>29</sup>. Pe cel care ar crede că repetiția este un mijloc de a întări ideea de bază, va fi ușor să-l convingem că nu poate fi vorba de o astfel de intenție, căci, nu numai că ar fi suficientă împlinirea unui singur blestem, dar realizarea unuia dintre ele le exclude automat pe celelalte.

Nu numai că arta barocă nu se teme deloc de repetiție, ci dimpotrivă, o caută și îi cultivă toate posibilitățile. Una dintre ele este aceea pe care am putea-o numi progresie lentă, constind într-o repetare progresivă, în reprezentarea analitică a unei mișcări, realizate prin sublinieri și reiterări a fiecăruia dintre elementele acțiunii. Din cauza ei, pictura acțiunii se imobilizează și ceea ce forma o singură mișcare ajunge să se transforme într-o mulțime de mici mișcări izolate, cu o tehnică a detaliului care nu deține secretul de a recompune mișcarea de ansamblu. În felul acesta o prezintă Saint-Amant pe prințesa egipteană, impresionată de scîncetul micului Moise:

*O vie, tristă și instantanee emoție  
făcută din uimire și compasiune  
stoarse din ochii ei frumoși două torente înduioșătoare,*

---

<sup>28</sup> T. Tasso, *La Gerusalemme liberata*, VII, 64:

*Apersi il petto  
Al feroce Leopoldo e il posi a morte.*

Cf. G. Fr. Loredano, *La Diane*, Veneția 1660, p. 43: „cu două răni i-am luat în același timp puțința de a se apăra și viața“.

<sup>29</sup> Cervantes, *Galatea*, V.

*stirni în pieptu-i cast o neașteptată tulburare;  
și această primă emoție, pregresînd apoi suav  
îi dispuse nobilul suflet să dea glas durerii*<sup>30</sup>.

Toate aceste mici acțiuni, ce par astfel dispuse încît să formeze o progresie, nu există în realitate, căci poetul voise să spună pur și simplu că prințesa suspinase: dar este dificilă refacerea unității picturii, descompusă astfel în elemente aproape invizibile. Este evident că disecția acțiunii, chiar atunci cînd se face cu atît de puțină artă ca aici, nu este lipsită de merit; cu atît mai evident cu cît, dacă i l-am nega, nu s-ar înțelege de ce i s-au adus în continuare sacrificii. Este vorba, într-adevăr, de un ajutor neprețuit al analizei psihologice, de o excelentă introducere în studiul sentimentelor și al manifestărilor lor exterioare. Totuși, serviciile pe care i le-a putut face artei au fost scump plătite. Repetițiile, enumerările, progresiile lente, sînt probabil partea cea mai puțin suportabilă a literaturii baroce și constituie un punct mort, chiar în poezia lui Tasso, unde totuși vor avea mereu scuza unei geniale artificialități. Și cu toate acestea, mecanismul lor rece de încetinire ajunge uneori să întunece și să șteargă interesul celor mai bune din descoperirile poetului.

Este cunoscut, de pildă, celebrul vers:

*dorește mult, aștepată puțin și nu cere nimic*

care exprimă, pe baza unui descrescendo de intensitate puțin obișnuit, iubirea perfectă a lui Olindo pentru frumoasa Sofronia. Totuși, acest joc subtil, servindu-se de

---

<sup>30</sup> Saint-Amant, *Moise sauvé*, in *Oeuvres poétiques*, Paris 1930, p. 235:

*Une vive, une triste et prompte émotion  
faite d'étonnement et de compassion  
tira de ses beaux yeux deux torrentes pitoyables,  
fit dans son chaste sein des effets incroyables,  
et ce premier effort, suivi d'un doux progrès  
disposa sa noble âme à lâcher ses regrets.*

trei trepte în același timp și fiind, prin urmare, o reușită, se lungește pînă ajunge să se răcească în versurile următoare:

*Nu știe să se dezvăluie sau nu-ndrăznește; și ea  
ori îl disprețuiește, ori nu-l vede, ori nu-și dă seama.  
Și pînă-acum, așa, săracul a slujit-o  
ori neluat în seamă, ori neștiut, ori nerăsplătit<sup>31</sup>.*

Acest sistem al progresiei, bazat pe trei elemente paralele, nu este nici el o invenție a poeziei baroce. Procedul este azi foarte cunoscut, grație studiilor amănunțite ale lui Dámaso Alonso<sup>32</sup>. E practicat încă din antichitate și a ajuns la modă în timpul Renașterii; poemul în care apare procedul amintit, și pe care cunoscutul erudit propune să fie numit poem corelativ, este o varietate a progresiei lente. Succesul lui a fost mare în timpul secolului al XVI-lea, mai ales în Franța, unde a primit denumirea de „vers rapportés” și unde amintirea lui este legată de numele lui Du Bellay, și mai mult chiar, de acela al lui Jodelle. Progresia pe bază a trei componente este cea mai frecventă, ca în sonetul lui Sponde:

*Totul mi se ridică împotriva, mă asaltează, mă ispitește  
și lumea și trupul și ingerul răzvrătit,*

<sup>31</sup> T. Tasso, *La Gerusalemme liberata*, II, 16:

*Brama assai, poco spera e nulla chiede,  
nè sa scoprissi, o non ardisce; ed ella  
o lo sprezzà, o nol vede, o non s'avvede.  
così finora il misero ha servito  
o non visto, o mal noto, o mal gradito.*

<sup>32</sup> Dámaso Alonso, *Versos plurimembres y poemas correlativos*, Madrid 1944, (Separata de *Revista de la Biblioteca de Madrid*, XIII. p. 89—191); *Versos correlativos y retórica tradicional*, în *Revista de Filología Española*, XXVIII (1944), p. 139—53; *La correlación poética en Campanella*, în *Revista de Ideas estéticas*, nr. 27 (1949), p. 223—37; și *Teoría de los conjuntos semejantes*, în *Clavileño*, nr. 7 (1941), p. 23—32.



al căror val, efort și farmec amăgitor  
mă năruie, Doamne, mă zgudie și mă seduce<sup>33</sup>.

Dar această schemă este departe de a fi obligatorie. Uneori este vorba doar de asocierea a doi membri:

*Cerul și pământul într-un funest apus  
a-nvăluit în beznă, a prefăcut în mărăcini  
chipul albastru, înmiresmatele flori*<sup>34</sup>

Iar în cazurile cele mai complicate, se poate ajunge până la vanitatea de a alinia cinci termeni diferiți într-un paralelism riguros, ca în acest sonet al lui Artale pe care îl reproducem în original, nu numai pentru că traducerea lui ar fi aproape inutilă, căci textul se reduce în esență la o serie de enumerări, dar și pentru că poezia n-ar cîștiga nimic dacă i s-ar clarifica sensul:

*Occhi, bocca, piè, mano e chiome aurate,  
bella, fra noi san debellar gli Amori,  
canti, balli, ardì, atteggi, e reti amate  
intesse il crin per catenarvi icori.  
Piè, man, labra, crin, luci adorate,  
moti, voci, lacciol, nevi ed ardori,  
offrite, alzate, ordite, ornate, armate,  
co'giri, incanti, ardor, lacci e candori.  
Vago è'l crin l'occhio, il labro, il bacio, e'l piede,  
ma ognun empio, inhuman, fier, crudo e rio  
stringe, strugge, calpesta, impiaga e fiede.  
O crin, pie, mani, o luci, o bocca, o Dio,  
voi, voi cinque nemici a la mia fede,  
date cinque ferite al petto mio*<sup>35</sup>.

<sup>33</sup> H. De Sponde, Sonetul VII, în *Poésies*, ed. Alan Boase.

*Tout s'enfle contre moi, tout m'assaut, tout me tente  
et le monde et la chair et l'ange révolté  
dont l'onde, dont l'effort, dont le charme inventé  
et m'abisme, Seigneur, et m'ébranle et m'enchanté.*

<sup>34</sup> Luis Martín de la Plaza, *Al túmulo de la condesa de Am-purias*, în *Cancionero antequerano recogido por Ignacio de Toledo y Godoy*, publicado por Dámaso Alonso y Rafael Ferres, Madrid 1950, p. 20.

<sup>35</sup> Artale, *Enciclopedia poetica*, Napoli 1679, vol. I, p. 85.

Ceea ce barocul adaugă acestei formule, tradiționale deja, nu este numai complicația care o transformă într-un joc steril, ca în cazul precedent. Intervine, de asemenea, în această progresie mecanică și multidirecțională, atât de conformă exigențelor baroce, o preocupare de a introduce o impresie de *crescendo*, care nu lasă nimic la întâmplare și transformă poemul corelativ într-un fel de piramidă<sup>36</sup>. Exemplul cel mai celebru, deși urmează o schemă ușor diferită, este cunoscutul sonet al lui Góngora, care cîntă fragilitatea plăcerilor noastre. E posibil ca cea mai mare frumusețe a lui să rezulte dintr-un fel de perplexitate pe care o încearcă spiritul, încercînd să înțeleagă dacă splendida gradație care îl încheie:

*Bucură-te gît, păr, buze și frunte,  
înainte ca ceea ce a fost la vîrsta-ți de aur,  
aur, crîn, garoafă, cristal strălucitor,  
nu numai în argint sau viorea trunchiată  
să se prefacă, dar și tu cu ele-odată  
în pămînt, fum, praf, umbră, neant,*

este o gradație ascendentă sau descendentă.

Procedeul corelativ este caracteristic și prozei baroce. Ca o probă a acestui fapt, vom menționa doar un fragment din opera lui Manzini, în care este evidentă intenția autorului de a menține dualismul observației ca și al expresiilor, de a păstra un echilibru exact între cele două sensuri posibile ale comparației care îi servește drept temă: „Vînătoarea este un simulacru al războiului; dar un simulacru atât de natural, încît n-aș ezita să spun că războiul este o vînătoare, iar vînătoarea un război. Nu se întîmplă adesea în bătălii ca dușmanul să fugă, iar la vînătoare, ca fiara să atace? Și pentru că cei care fug în război nu sînt fiare, putem spune că războiul nu este o vînătoare? Pentru că nu toți cei care atacă la vînătoare

<sup>36</sup> Vezi sonetul lui Tristan l'Hermite, *L'accident merveilleux*, în *Les Amours*, Paris 1925, p. 191, în care poetul încearcă să reformeze corelația tradițională, făcînd din triadă o necesitate logică, prin analiza succesivă a celor trei aspecte ale aceleiași acțiuni.

sînt oameni, putem să spunem că vinătoarea nu este un război?<sup>37</sup> Compoziția continuă așa vreme îndelungată, folosind paralelismul comparației, pentru a menține imaginația la fel de atentă asupra ambilor termeni de care se ocupă.

În sfîrșit, altă formă specific barocă a repetiției este ceea ce am numi progresia în evantai, căci nu par convingătoare nici unanim acceptate denumirile sugerate pînă acum<sup>38</sup>. Este vorba de o enumerare a mai multor elemente de același fel, care la sfîrșit se unesc toate într-o singură comparație sau metaforă formînd un fel de justificare comună a fiecăruia dintre elementele enumerației. Toți cititorii lui Calderón știu la ce ne referim, căci este destul de cunoscut monologul lui Segismundo, din *Viața e vis*, exemplu perfect al progresiei în evantai, pentru a mai avea vreo utilitate menționarea lui aici. Vom cita, prin urmare, un exemplu mai puțin cunoscut, dar la fel de clar. Pentru a spune, nu numai că suferă din cauza femeii pe care o iubește, dar că nu are nici măcar dreptul de a-și exprima durerea, poetul baroc își va explica ideea în felul următor: trestia se plînge de vîntul ce-o biciuește; corabia geme asaltată de furtună; trunchiul rănit de secure plînge; vița tăiată lăcrămează; prin urmare tuturor acestor elemente ale enumerării li se permite să plîngă

căci sufletul lor e vegetativ;  
și mie, cu suflet, imagine și chip  
al creatorului divin, crudo, nu-mi dai voie  
să mă tînguiesc de cruzimea ta!<sup>39</sup>

<sup>37</sup> Gb. Manzini, *Vita di Santo Eustachio martire*, Veneția 1644, p. 24.

<sup>38</sup> În retorica germană este denumită uneori *Ikon*; cf. Moret, *La lyrique baroque en Allemagne*, p. 155. E. R. Curtius, *Mittelalterlicher und barocker Dichtungsstil*, în *Modern Philology*, XXXVIII (1941), p. 325—33, propune numele de „Summationsschema“. H. Hatzfeld, *Don Quijote als Wortkunstwerk*, p. 108, îl numește „rezumat calderonian“.

<sup>39</sup> Alvaro de Alarcón, în *Cancionero antequerano*, p. 87. O schemă identică, în două tirade ale amoretului lui Francisco de Rojas Zorilla, *Entre bobos anda el juego*, I. Modelele cele mai cunoscute, dar și cele mai complicate, sînt acelea ale lui Calde-



Această modalitate poetică atât de familiară la Calderón, unde se află repetată de nenumărate ori, este o ilustrare în plus a preocupării baroce de a reuni varietatea într-un singur element sau, invers, de a separa diferitele aspecte ale unității. Semnificația ei va deveni o zeugmă de comparații. Asemenea tuturor procedeele examinate pînă aici, scopul ei este acela de a menține imaginația la nivelul a două realități, de a impune inteligenței două puncte de vedere, care, în realitate, duc la contemplarea unui singur obiect.

#### 4 *Exprimi mintalitate ale dualității*

Același rezultat se obține uneori prin mijloace stilistice care nu sînt tocmai figuri sau tropi, ci doar simple construcții gramaticale adaptate noilor exigențe ale imaginației. Este caracteristică preferința poezilor baroci pentru construcțiile sintactice fără articol hotărît. Adesea îi

rón, *La vida es sueño*, I, 2, în monologul lui Segismundo; *Casa con dos puertas mala es de guardar*, I, 1, pe care o reproducem în continuare, pentru o mai mare claritate:

Cu greu ar reuși,  
doamnă, soarele  
ca floarea soarelui  
să nu-i urmeze strălucirea.  
Cu greu ar voi  
nordul, clară lumină fixă,  
ca busola să nu-l privească;  
și cu greu magnetul  
ar încerca, supus  
oșelul să-l respingă.

Dacă strălucirea voastră-i soare  
fericirea mea e floarea lui,  
dacă nord e îndărătnicia voastră  
busola e durerea mea;  
dacă magnet e asprimea voastră  
oșel e ardoarea mea stăruitoare.  
Și cum aş spera să rămîn neclintit  
cînd văd că mi se arată  
soarele, nordul și magnetul meu  
fiind eu floare, busolă și oșel?"

observăm absența la Góngora<sup>40</sup>; și la Fulvio Testi, în exemplul acesta:

Ma non creder pero che all' erta cima  
ove in trono immortal la gloria siede,  
giunge cor negghitoso, e lento piede,  
per aereo sentier vestigio imprima.  
Ben di propizia stella amico lume  
impeti accelasi in gentil core infonde,  
ma s'alimento ei non procaccia altronde,  
il mal nodrito ardor forza è che sfume<sup>41</sup>

unde, în afară de cele trei cu articole subliniate, toate celelalte substantive sînt lipsite de determinanții obișnuiți. Adesea, lipsa articolului este un prilej în plus de a se ivi confuzii; astfel, în versul lui Tasso în care se arată<sup>42</sup> că Boemundo a stabilit în Antiohia „culto di verace nume” sau „cult de adevărat Dumnezeu” în loc de „cultul adevăratului Dumnezeu”, ceea ce a dus la unele confuzii în ce-i privește pe traducători.

Dacă preferința pentru formele nearticulate este evidentă, nu la fel de evidentă este rațiunea ei. Probabil, suprimarea articolului a urmat la început tendința firească de generalizare și extindere a substantivului. În felul acesta se obține o imagine cu mult mai estompată a obiectelor reprezentate, care se transformă în categorii generale și deci în abstracții; și e știut că acesta este cel mai mare defect pe care i-l reproșează lui Tasso numeroșii săi adversari. Dar arta barocă nu respinge confuzia, ci, dimpotrivă, o caută, fiind vorba de una dintre numeroasele modalități de a menține spiritul suspendat între două probabilități. E posibil deci, ca ceea ce azi considerăm unul dintre defectele tehnicii literare a Barocului, să fie unul dintre obiectivele sale de mare importanță și ca poezii să se min-

<sup>40</sup> Cf. observațiile făcute în legătură cu această problemă de Cascales, *Cartas filológicas*, p. 483: „De asemenea este confuză fraza privată de articolele castillene, care sînt obligatorii în limba noastră, căci altfel ne amenință primejdia de a vorbi gascona”.

<sup>41</sup> Fulvio Testi, *Poesie liriche*, Modane 1627, p. 90.

<sup>42</sup> T. Tasso, *La Gerusalemme liberata*, I, 9.

drească să exprime ideea cea mai clară și mai bine delimitată, prin contrariul ei, adică prin formula generalizatoare care o include și, într-o anumită măsură, o ascunde.

Pe de altă parte, în studiul său, devenit clasic, despre stilul poetic al lui Góngora, Dámaso Alonso a atras atenția asupra unei formule stilistice destul de curioase și, practic, fără precedent. Schema acestei formule a fost stabilită de cercetătorul amintit, pe baza generalității: *dacă A nu B*. Această construcție este, de fapt, foarte frecventă și, dacă nu ne înșelăm, e posibil să nu aibă alt scop decât cel de totdeauna, adică, producerea impresiei unei duble prezențe. Totuși, chiar și în cadrul unei formule atât de simplu determinate, rămîne loc pentru anumite variații, care vor trebui studiate mai amănunțit.

Cînd Góngora scrie, de exemplu, „deși barbare, sonore, instrumente”<sup>43</sup>, construcția pare corectă din punct de vedere logic și nu necesită vreo explicație. Spiritul concepe cu mai multă sau mai puțină dreptate un fel de contradicție între cele două epitețe „sonor” și „barbar”, iar posibilitatea coexistenței lor se exprimă foarte potrivit prin conjuncția „deși”, care servește drept avertizare. Cînd poetul spune despre plasele pescarilor că sînt făcute

*dacă din lemn nu, din în  
țesătură minuțioasă*<sup>44</sup>

<sup>43</sup> Góngora, *Soledad* I, v. 758.

<sup>44</sup> *Ibidem*, II, v. 78. Cf. în *Las firmegas de Isabela* (în *Obras*, vol. I, pag. 367, ediția lui R. Foulché — Delbosc):

*Dacă în pace Canarele  
își cîsteau butoaiele,  
băteau tobele de război  
insulele Azore.*

Procedeeul lui Góngora a fost imitat de unii poeți contemporari lui; de exemplu de contele de Willamediana (*Obras*, pag. 90):

*Un platan, dacă nu coloană egipteană;  
sau de Bances Candamo, Obras líricas, ediție și prolog de Fernando Gutiérrez, Barcelona, 1949, pag. 67:*

*ambrozie nu divină,  
siciliană da.*



poate că am fi mai puțin dispuși să admitem opoziția, dacă n-ar fi vorba de un joc de cuvinte între „lemn“ și „în“.

Totuși, în majoritatea cazurilor, aceste întorsături sintactice figurează în construcții care nu se sprijină pe nici un contrast și ai căror membri par alăturați mai degrabă arbitrar. Astfel, riurile udă cîmpurile

*cu vorbă întortochiată, deși plictisitoare;*<sup>45</sup>

cocoșul, în imaginația poetului,

*cu turban,*

*nu de aur, e încins, ci de purpură;*<sup>46</sup>

casele de țară, „de o construcție rapidă, deși grosolană“<sup>47</sup> torentul „dacă bogat, lent“<sup>48</sup>; fierul ce rănește „binefăcător, dacă ascuțit“<sup>49</sup>; dacă privim mai atent, este vorba de o manieră mai degrabă pompoasă decît misterioasă, de a transforma într-un contrast agresiv copule destul de modeste.

Construcțiile, în realitate, nu rezistă la o examinare logică. Totuși poetul a simțit contrastul ca pe un mijloc

<sup>45</sup> Góngora, *Soledad* I, 200.

<sup>46</sup> *Ibidem*, I, 202.

<sup>47</sup> *Ibidem*, I, 926.

<sup>48</sup> Góngora, *Obras*, Madrid 1654, fol. 6.

<sup>49</sup> *Ibidem*, fol. 14 Cf. o construcție puțin diferită, dar care se reduce la aceeași intenție, la Quevedo, *Obras*, vol. III, pag. 4:

*Doar Tibrul a rămas, a cărui undă  
dacă orașul a scădat, acum îi plînge  
mormîntul...*

și pag. 9

*amabilă și pustie arhitectură.*

De asemenea la Pedro Soto de Rojas, *Opere*, pag. 113: „picioarele ușoare neîncălțate, înaripate da“ și pag. 434: „o atît de avară, delicată pînză“; la Andrés Sanz del Castillo, *La Mogiganga del gusto*, Madrid 1908, pag. 35: „jefuită de carmin, dacă bogată în zăpadă“; pag. 46: „dacă secretă, subtilă sirguință“ și nostim, la Lope de Vega, *Rimas del Ldo Tomé de Burguillos*, fol. 25: „Acesta e mai degrabă sarcofag, nu dur porfir“.

stilistic cu mult mai expresiv decât enumerarea; și, prin urmare, a preferat să spună „întortochiat, deși plictisitor“, în loc de „întortochiat și plictisitor“, făcând să izbucnească astfel războiul între două noțiuni care, de fapt, nu aveau nici un motiv să se contrazică. În cazul turbanului „nu de aur, ci de purpură“, se vede bine că primul termen al contrastului este fictiv<sup>50</sup>: era deajuns să se indice culoarea reală a turbanului, din moment ce este ușor să se menționeze alte douăzeci de culori la fel de contrare ca și aceea a aurului. Dar spunând simplu, „turban de purpură“, ar însemna să se izoleze obiectul, să fie lăsat singur cu determinarea sa, în timp ce prezența contrastului artificial între culoarea reală și una din multele culori absente, este justificată tocmai prin faptul că suprimă eroarea de exprimare ce constă în prezentarea lucrurilor singure și, ca să spunem așa, dezbrăcate<sup>51</sup>.

O nouă formulă, a cărei invenție pare să se datoreze, din nou, lui Tasso, completează și dublează ideea de bază prin intermediul acumulării anumitor paranteze pe care le-am putea numi agravante și care creează alături de realitate un plan paralel, pur ipotetic. În poemul lui Tasso, eroina, Armida, apropiindu-se de Rinaldo, pe care îl descoperă în timp ce dormea, se lasă subjugată de frumusețea tinărului războinic, al cărui chip îl contemplă:

*și-n frumoșii ochi un zîmbet dulce se ghicește  
deși-s închiși (și ce-ar fi, de i-ar deschide?)*<sup>52</sup>

<sup>50</sup> Aceeași explicație trebuie să aibă multe alte formule sintetice la Góngora: de exemplu, „pe vasali îi stăpânești cu o putere nu nedreaptă“ (Obras, fol. 27), în loc de „cu dreaptă putere“.

<sup>51</sup> Leo Spitzer, în *Romanische Forschungen*, LXIV (1952), p. 219, crede că această formulă se explică prin dorința de a exprima o lume fantastică și de a tulbura viziunea realistă a lucrurilor. Nu e nevoie să mai adăugăm că sintem de acord cu această interpretare, dar că aici încercăm să cercetăm mai degrabă procedeele poetului, decât intențiile sale. O altă interpretare la Gabriel Pradal y Rodríguez, *La Técnica poética y el caso Góngora—Mallarmé*, în *Comparative Literature*, II (1950), p. 269—280, care înțilnește la Mallarmé același procedeu stilistic, și îl explică prin intenția de „a pune în acțiune absența“.

<sup>52</sup> T. Tasso, *La Gerusalemme liberata*, XIV, 66:

*e nei begli occhi un dolce atto che ride,  
benchè sien chiusi (or che fia s'ei li gira?)*

Aceeași formulă se repetă ceva mai departe:

*Atîta putere iubirea avea asupra ei, șovăielnică  
(cu cît mai multă ar fi avut, învingătoare?)*<sup>53</sup>

Acest tip de paranteze, care suspendă judecata, lăsînd-o să întrevadă posibilități mai mari, dar numai depinzînd de o condiție, pare să fi trezit, ca toate procedeele indicate de Tasso, simpatia deosebită a lui Marino, în ale cărui versuri revine de nenumărate ori. Astfel în *Adone*:

*Dacă vorbește sau tace sau suspină sau rîde  
(ce ar face, sărutînd?) sfărîmă inimile;*<sup>54</sup>

sau

*dacă, din politețe, e-atît de mică dărnicia  
ce-ai face, dacă ai fi avară?*<sup>55</sup>

Și din nou, cînd poetul o pune să vorbească pe iubita lui, în timp ce aceasta privește portretul pe care îndrăgostit, el tocmai i-l făcuse:

---

<sup>53</sup> T. Tasso, *La Gerusalemme liberata*, XX, 64:

*Tanto poteva in lei, benchè pendente  
(or che potria vittorioso?) amore.*

<sup>54</sup> Marino, *Adone*, IV, 40 (vorbind de Psiche):

*se parla o tace o se sospira o ride,  
(che farà poi baciando?) i cori uccide.*

Cf. din același poet, III, 20:

*Dar dacă atîta putere de-a trezi iubirea au  
ochii dragi cînd ea înșeală și se preface,  
vai! ce s-ar întîmpla, de-ar privi deschisă și sinceră?*

<sup>55</sup> Marino, *Poesie*, Bari 1913, vol. I, p. 68:

*Avara or che farete,  
se usando cortesia, scarsa mi siete?*



De copleșit de plins și suferință  
mă pictează atât de frumoasă, fiindu-i eu dușmană crudă,  
ce-ar face, de m-ar cînta prietenă și îndurătoare?<sup>56</sup>

Aceeași construcție este comună unui mare număr de  
poeți baroci între care Rovetti<sup>57</sup> și Ongaro<sup>58</sup> în Italia,  
Gabriel Bocángel în Spania, care spune, vorbind de He-  
ro:

prinse, pletele aurii subjugă  
(ce vor face apoi, în voia vîntului?);<sup>59</sup>

<sup>56</sup> Marino, *Poesie*, vol. I, 79:

Or se nei pianti suoi, ne'suoi tormenti  
mè si bella dipinge, empia a nemica,  
che farebbe cantando, amica e pia?

Cf. *Ibidem*, p. 75 (vorbind *Alla bocca della sua donna*):

...dacă atîta suavitate emană  
un suspin de-al vostru; ce-ar face sărutările?

<sup>57</sup> Rovetti, *Mormorio d'Elicona*, Roma 1625, p. 57:

dacă mă ucizi îndurătoare  
ce-ai face apoi disprețuitoare?

<sup>58</sup> A. Ongaro, *Rime*, Farnese 1600, p. 112:

Dar dacă ucizi cu miere  
cu pelinul ce faci crudă Fili?

și de același autor, p. 112:

Și dacă m-ai ucis cu dulci zîmbete  
cu lacrimi amare ce-ai face?

<sup>59</sup> Gabriel Bócangel, y Unzueta, *Obras*, Madrid 1946, vol. I,  
p. 29. O construcție identică, dar complicată cu o serie de polip-  
toton, la Tirso de Molina, *El vergonzoso en palacio*, II, 2:

Dacă prins prinde  
dacă chinuit chinuie  
dacă cu mîinile legate, le leagă  
pe acelea ale iubirii mele statornice  
ce ar trebui să facă prezent și liber  
cine absent și prins omoară?

Cf. și în Pedro Soto de Rojas, *A sus ojos, en un sueño*, în *Obras*,  
p. 75

dacă închiși mă ucideți,  
ce veți face deschiși disprețuind?

Desmarests de Saint-Sorlin în Franța<sup>60</sup>; și ultimul ecou, poate cel mai ilustru, neobservat pînă acum, al aceleiași procedeu, în celebra declarație a Hermionei, la Racine:

*Te iubeam, nestatornic: ce-aș fi făcut, credincios?*<sup>61</sup>

unde comentariile indică doar în general puternica silepsă, dar care se explică mai degrabă ca una din rezonanțele baroce ale operei marelui clasic francez.

În ceea ce privește intenția care explică succesul expresiei, aceasta pare destul de evidentă. Este vorba de a pune în echilibru două idei care se reduc, în realitate, la una singură, sau, dacă doriți, o idee și umbra ei, din moment ce este vorba în fiecare caz de un fapt real și de altul pur ipotetic. Acesta din urmă servește doar la întărirea celui dintîi pentru a-i indica posibilitatea de a progresa și de a se perfecționa; dar nu este mai puțin adevărat că ne aflăm în fața unei ipoteze gratuite, care nu poate constitui un argument al raționamentului. Unica scuză a prezenței sale constă, deci, în misiunea de a însoți o idee care nu trebuie să fie singură și cu care se ajută și se completează. Această completare nu este o necesitate, dar tocmai gratuitatea este aceea care poate menține în mod constant imaginația pe două drumuri paralele, acolo unde realitatea oferă doar un fapt pozitiv și categoric: alternativa este un lux al imaginației, și acest lux corespunde, ca întotdeauna, dedublării actului gîn-

---

Este o traducere din Gb. Guarini, *Rime*, Veneția 1609, fol. 40:

*Ochi, stele ucigătoare  
aducătoare ale nenorocirii mele  
ce și-n somn arătați  
că moartea mi-o doriți;  
dacă închisi mă ucideți  
deschiși ce-ați face?*

<sup>60</sup> Desmarests de Saint-Sorlin, *Oeuvres poétiques*, Paris 1643:

*Dacă pentru chinuri îți mulțumesc,  
ce voi face pentru plăceri?*

<sup>61</sup> Racine, *Andromaque*, IV, 5:

*Je t'aimais, inconstant: qu'aurai-je fait, fidèle?*

dirii și necesității de a aborda fiecare obiect izolat, în două moduri distincte.

Cum s-a spus deja, acestei tendințe dihotomice îi corespunde o altă tendință, care în realitate este aceeași și care simulează, în cadrul fiecărui paralelism, a fiecărei cuplări, perechi de noțiuni sau de expresii, prezența unei unități fundamentale. Altfel spus, după cum arta barocă împarte în două unitatea, tot așa unește într-un singur obiect ceea ce în mod natural i se prezintă separat în două obiecte deosebite. Stilistic, două idei care progresează paralel sint prezentate în mod obișnuit ca două fraze succesive, căci este generală convenția conform căreia paralelismul și simultaneitatea realului se transformă, la nivelul limbii, în succesiune. Totuși, din punctul de vedere al barocului, atât paralelismul cât și succesiunea au același defect, de a atrage atenția asupra dualității: iar aceasta trebuie să se dizolve în unitate și să se ascundă, atîta vreme cît corespunde unei situații reale, după cum, pînă aici, era scoasă în evidență cînd era rezultatul unei operații a spiritului.

Din același motiv, barocul respinge pe cît posibil sintaxa clasică și inventează o nouă organizare a frazei, în care elementele a două idei succesive (sau simultane) trebuie să formeze un desen încrucișat care să ofere impresia unității. Propozițiile copulative lasă locul unei construcții în chincons, iar elementele lor se intercalează artificial, pentru a forma un mozaic sintactic, adesea incorect, întotdeauna mai greu de înțeles decît exprimarea directă, dar preferat, tocmai din acest motiv, de majoritatea autorilor. Cu alte cuvinte, Tasso transformă în simetrie aceleași copule pe care Góngora le traducea prin contraste, cînd scrie de pildă, că

*și oricînd spada se abate, ori străpunge, ori spintecă  
ori scuturi, ori zale*<sup>62</sup>.

<sup>62</sup> T. Tasso, *La Gerusalemme liberata*, XI, 48:

*Sempre que scende il ferro, o fora o parte  
o piastra o maglia.*



Nu este decît un mod ceva mai complicat de a spune: „străpunge scuturi“ sau „spintecă zale“. Prima formulă este preferată din punctul de vedere al barocului, poate și pentru că transformă cele două posibilități pe care le oferea logica, în patru propoziții diferite, dar atît de strîns amestecate între ele, încît spiritul realizează în mod obligatoriu, pe bază de sinteză, unitatea fundamentală a acțiunii pe care o reprezintă.

Aceeași formulă, bazată pe confuzia ideilor natural paralele, se întîlnește la Tasso; de exemplu, cînd, referindu-se la dispariția Fecioarei, răpită din moschee și la minia Sultanului, acesta

*cui i-ar tăinui sau iar da in vileag  
răpirea sau pe vinovat, îi dă pedeapsă sau răsplată,*<sup>63</sup>

sau cînd, la Marino, Amor îl tratează pe Jupiter cu aceeași sfidare ca și pe muritori, astfel încît

*ori în turmă, ori în cuib, ori muge, ori cîntă*<sup>64</sup>

Este inutil să mai adăugăm că această geometrie sintactică este deosebit de fertilă în surprize și complicații. În fiecare dintre ele, oricare ar fi varietatea rezultatelor, obținută prin însăși prezența unui paralelism fundamental, se observă aceeași preocupare de a păstra echilibrul exact și dualitatea fiecărui membru al frazei și de a lega indestructibil elementele dualității, în așa fel încît să fie evident fondul lor comun. Este ca și cum gîndirea ar încerca nevoia de a urma mai multe drumuri în același timp și de a evita drumurile clare și directe. La fiecare pas se impune intervenția simetrică, necesară s-ar spune, a unei contraponderi, fie că este vorba de o com-

<sup>63</sup> T. Tasso, *La Gerusalemme liberata*, II, 10:

*ed a chi gli nasconde o manifesta  
il furto o il reo, pene e premi impone.*

<sup>64</sup> Gb. Marino, *L'Adone*, I, 16:

*ch'or in mandra or in nido, or mugghia; or canta.*

pletare sau de o contradicție, ca de exemplu în aceste versuri de Vacalerio, bazate pe un continuu balans al sintaxei și al ideilor, în jurul unei singure idei:

*Cînd frumoasa gură și-a deschis buzele  
de-ar fi spus da  
cum a spus nu,  
ar fi fost frumoasă, pe cît de urîtă s-a făcut*<sup>65</sup>.

Cu această sistematică încrucișare și întretăiere a membrilor frazei se ajunge la rezultatul unui adevărat mozaic, în care dispunerea cuvintelor nu depinde de valoarea lor sintactică, ci de ne cesitatea de a rupe unitatea și de a asocia diversitatea. Drept mărturie stau versurile lui Góngora în general, atît de greu de tradus în orice limbă, în afară de latină:

*Pașii unui pelerin sînt rătăcitori  
cîte îmi dictează versuri dulcea muză;*

unde, oricare ar fi intenția ce s-ar putea atribui poetului, continuă să fie evident că rezultatele obținute reprezintă stricta disociere a termenilor, în mod inevitabil și prin tradiție uniți, și, în același timp, contactul inedit și parcă o miraculoasă unitate a unor cuvinte care nicidec nu visaseră să se întâlnească.

## 5 *delirare în personificări*

Atît figurile și tropii cît și mijloacele sintactice examinate pînă aici, converg spre a oferi poetului baroc posibilitatea de a întreține o iluzie de dualitate. Aceeași iluzie rezultă de asemenea, poate cu o mai mare efica-

<sup>65</sup> Vacalerio, *L'Arcadia in Brenta*, I:

*Quando la bella bocca il labro apri  
se detto havesse si  
come disse di no,  
bella seria, se brutta diventò.*

citare, din alt procedeu stilistic, care constă în activarea obiectelor pasive. Nu este vorba de o descoperire proprie acestei epoci, cu atât mai puțin cu cât, pe lângă faptul că se acordă perfect cu tradițiile clasice, coincide în același timp cu o posibilitate stilistică pe care o cunosc toate limbile și care este unul din principalii factori ai modificării semantice a numeroase cuvinte. Când spunem, de exemplu, că un trunchi „îchide calea” sau, cuiva „îi rid ochii”, sau, în franceză, „la porte crie”, este vorba tocmai de această activare a unor obiecte care, prin natura lor, sînt incapabile de acțiunile indicate de verbe; dar imaginația asociază rezultatul obținut cu acțiunea prin intermediul căreia el se realizează în mod normal; astfel încît nu ezită să atribuie obiectelor neînsuflețite aceste acțiuni, în măsura în care lor li se datorează efectiv rezultatele.

Chiar nefiind specific barocului, procedeul este caracteristic, totuși, formulei stilistice de care ne ocupăm aici, datorită frecvenței cu care se repetă și exagerărilor care i se adaugă. Rezultatul lui este adăugarea la elementul inert, a unui al doilea element, care se presupune a fi înzestrat cu mișcare și acțiune, și care se comportă ca o voință. Grație acestui fapt, ne aflăm în prezența a două realități în același timp: cea exprimată poetic, asemănătoare unei alegorii și cea pe care trebuie s-o căutăm dincolo de simbolul pe care îl reprezintă, constituind realitatea materială. Activarea semnalează această realitate, dar o semnalează în mod indirect, creînd alături de ea fantoma unui simbol, a cărui prezență obține rezultatul dorit de tehnica barocă, adică, același dualism dintotdeauna, vesmînt fictiv al eternei unități<sup>66</sup>.

Astăzi, am spune, de pildă, în poezie ca și în proză: „se înroșește la față” sau „se lasă noaptea”. Această expresie din urmă este deja o activare, dar atât de curent acceptată de spiritul nostru, încît și-a pierdut deja valoarea evoca-

<sup>66</sup> R. Wellek, în *Teoria literaria* (traducere spaniolă) Madrid 1953, p. 345, observă același fenomen al activării ca fiind caracteristic literaturii baroce, dar îl atribuie „predilecției sale pentru abundență față de claritate, pentru polifonie față de monofonie”.



toare, neputînd satisface deci exigențele imaginației baroce. De aceea, Tasso va spune, în locul primei expresii:

*cu generozitate își aprinde și-și pictează ochii  
și fața cu a vitejiei culoare*<sup>67</sup>;

și în locul ultimei:

*cînd umbra întunecată îi răpește lumii  
variatele chipuri și pictează cu negru culorile*<sup>68</sup>.

Datorită aceluiași proces de activare, auzul și cuvîntul sînt pentru Gracián „cei doi servitori ai sufletului; unul aduce și celălalt duce mesaje”<sup>69</sup>.

<sup>67</sup> T. Tasso, *La Gerusalemme liberata*, VIII, 17:

*e magnanimamente i lumi e il volto  
di color di ardimento infiamma e tinge.*

Cf. din același, II, 39:

*și-a înarmat chipul cu orgoliu.*

Imitat de Rovetti, *Mormorio d'Elicona*, p. 26:

*Pictează obrajii cu paloare;*

și de Mairet, *Sylvie*, Rouen 1635, p. 117; unde proiectilele tunului,

*acești mesageri ai mormintului  
cu ale uimirii culori  
pictează cele mai curajoase chipuri.*

<sup>68</sup> L. Tasso, *La Gerusalemme liberata*:

*Quando l'ombra oscura al mondo toglie  
i variati aspetti e i color tinge in nero.*

Se poate obiecta că formula există deja la Ariosto, *Orlando furioso*, XXIII, 52:

*De vreme ce ieri dimineată frumoasa Auroră  
cerul senin l-a colorat în alb, și roșu și galben.*

Cum s-a spus, nu este vorba de un procedeu exclusiv baroc; dar, totuși, la Ariosto întîlnim o adevărată personificare mitologică a Aurorei.

<sup>69</sup> Gracián, *Criticón*, I, 1.

Procedeul, cum se poate constata, nu este lipsit de riscuri. Era și firesc să dea naștere celor mai mari extravagante; și, într-adevăr, îi datorăm o bună parte din galimatia stilului numit „prețios“ care este o exagerare proprie celor neînzestrați. Facilitățile pe care le oferă activarea transformă universul artistic baroc, și, mai ales, sectoarele locuite de autori de mîna a doua, într-un univers fantastic, în care totul respiră, trăiește, acționează și vorbește: plante, edificii, peisaje și idei abstracte. Iată de exemplu, o descriere a florilor, aparținînd lui Achillini, în care toate apar suferind sau bucurîndu-se, exprimîndu-și sentimentele, agitîndu-se, plîngînd, suspinînd, strigînd<sup>70</sup>. Pentru Nervèze, minciună nu înseamnă a minți, ci „a tîri cu nerușinare adevărul în închisorile minciunii“<sup>71</sup>. Dar trebuie adăugat de asemenea că, în multe cazuri, formula este susceptibilă de a duce la rezultate mai bune; așa de pildă în celebra descriere a hanului blestemat, Mathurin Régnier transformă, prin intermediul aceleiași procedeu, în elemente active, toate detaliile statice prin natura lor, ale descrierii sale<sup>72</sup>.

Totuși, prin însuși specificul său, această formulă se potrivește mai puțin tablourilor realiste și mai mult subtilitelor complicații ale imaginației baroce. Este curent înfrîntă în poezia „prețioșilor“, asidui frecventatori ai saloanelor Parisului, în timpul domniei lui Ludovic al XIII-lea, și în primul rînd la Voiture:

*Cînd Belisa vrea să cînte  
și cînd zgomotul, ca să-o asculte,  
este de-acord cu liniștea*<sup>73</sup>.

<sup>70</sup> Cl. Achillini, *Poesie*, p. 119.

<sup>71</sup> A. Nervèze, *Les larmes de Saint-Pierre*, Paris 1601, p. 19: „trainner impudemment la vérité dans les prisons du mensonge“.

<sup>72</sup> M. Régnier, *Satires*, XI.

<sup>73</sup> Voiture, *Oeuvres*, p. 455:

*Lors que Belise veut chanter  
et que le bruit, pour l'écouter  
est d'accord avec le silence.*

Această descriere a liniștii prin intermediul acțiunii nu încetează să fie curioasă. Saint-Amant a obținut un rezultat și mai bun, cînd și-a propus, la fel, să reprezinte liniștita nemișcare a nopții:

*Ascult, vrăjit pe jumătate  
zgomotul aripilor liniștii  
ce zboară-n întuneric*<sup>74</sup>.

Intrăm astfel, pe nesimțite, pe teritoriul altui procedeu, care se suprapune activării, și anume, personificarea. Zgomotul care se pune de acord cu liniștea, liniștea care dă din aripi sînt pentru imaginație asemenea unor ființe vii: le lipsește doar majuscula, pentru a intra de-a dreptul în mitologie. De fapt este vorba de unul și același lucru, și anume, de numeroasele posibilități și soluții adoptate de arta barocă, pentru a traduce problema unică a dublei personalități a obiectului.

Vico, care este poate ultimul produs al sintezei erei baroce, pretindea că „acțiunea cea mai sublimă a poeziei este aceea de a da simțăminte și pasiuni lucrurilor insensibile”<sup>75</sup>. Artă barocă a simțit aceasta cu mult înainte ca Vico să ajungă să-și formuleze ideea și a aplicat din abundență acest panaceu. Adesea a făcut-o într-un mod ce poate părea curios, ducînd personificarea la ultimele ei consecințe; de aceea, uneori efectele ei oferă aspecte groțesti, deși nu stăteau în intenția artistului. Într-adevăr a ne imagina că iarna se simte rău este, fără îndoială, o

---

<sup>74</sup> Saint-Amant, *Le contemplateur*, în *Poésies*, p. 17:

*J'écoute à demi transporté  
le bruit des ailes du silence  
qui vole dans l'obscurité.*

Cf. și Du Bois-Hus, *La Nuit des nuits, le jour des jours*, Paris, 1641, p. 7:

*Liniștea învesmintată în negru.*

<sup>75</sup> Gh. Vico, *Seconda Scienza nova*, I, 2, 37.



consecință a faptului de a ne-o imagina în mod antropomorfic; tot așa, Théophile a putut scrie că

aerul are guturai  
și ochiul cerului înecat în lacrimi  
nu mai poate privi înspre pământ<sup>76</sup>.

Se mai pot admite astfel de fantezii, unicele care meritau odinioară numele depreciativ de baroce, doar când li se poate atribui vreo intenție ironică; este cazul glumelor și elucubrațiilor lui Voiture, care își găsesc o scuză în dezinvoltura și lipsa lor de pretenții. Dar e cu totul altceva când aceleași personificări trebuie să ajute la exprimarea sentimentelor serioase și chiar tragice. Sint cunoscute vresurile aceluiași Théophile, din tragicomedia sa *Pyrame et Thisbé*:

*Iată pumnalul ce s-a mînjit cu lașitate  
în singele stăpînului său: roșește trădătorul!*<sup>77</sup>

Este vorba, în acest caz, de o celebritate răsturnată, de o proastă reputație care apasă asupra acestor versuri de vreo trei secole, de când, pentru prima dată Părintele Bouhours, le-a semnalat atenției clasicilor și oprobiului tuturor cititorilor. De atunci criticii nu au încetat să judece cu aceeași severitate extravaganțele acestei ima-

<sup>76</sup> Théophile, *Oeuvres poétiques*, pag. 25:

*L'air est malade d'un caterre,  
et l'oeil du ciel noyé de pleurs,  
ne sait plus regarder la terre.*

<sup>77</sup> Théophile, *Pyrame et Thisbé*, V, 2.

*Ah, voici le poignard qui du sang de son maître  
s'est souillé lâchement: il en rougit, le traître!*

Cf. comentariul acestor versuri la Bouhours, *La manière de bien penser*, Lyon, 1691, pag. 411—4, unde se dau și alte exemple de asemenea expresii; și cel al lui Boileau, inspirat probabil din Bouhours, în prefața operelor sale, ediția din 1701 (Boileau, *Oeuvres*, préface de G. Mongrédien, Paris 1943, p. 10).

ginații excesiv de antropomorfe. Totuși, nu ne putem împiedeca să credem că pumnalul baroc avea cel puțin același drept de a roși, pe care l-a avut liniștea să facă zgomot cu aripile sale, iar aerul să strănute. Punînd astfel eroarea lui Théophile — dacă poate fi vorba de o eroare — în centrul unei întregi optici, generală și curentă în vremea în care a trăit, nu vrem să-i descoperim frumuseți nesesizate pînă acum, ci să demonstrăm că excesul nu aparține unei fantezii individuale și izolate, ci reprezintă o concepție comună tuturor scriitorilor de atunci. Același mediu literar care a creat *Pyrame et Thisbé*, ne-a dat *Cidul* lui Corneille; și în acesta din urmă, sîntem departe de a fi cuprinși de indignare atunci cînd ni se vorbește, în tînguirile Chimène-ei, de sîngele tatălui ei,

ce fumegă cald încă, în minios șuvoi  
că se jertfește pentru un altul decît pentru voi<sup>78</sup>

(trad. de St. O. Iosif).

E foarte probabil ca aceste versuri să fie un simplu ecou al celor citate din Théophile. Și oricum, sîngele contelui și minia sa nu sînt mai prejos decît pumnalul rușinat de fapta sa, al lui Pyrame: este vorba, în ambele cazuri, de rafinamente care au aceeași origine și răspund aceleiași intenții; ar fi inutil deci să le judecăm recurgînd la criteriile estetice ale timpului nostru.

<sup>78</sup> Corneille, *Le Cid*, II, 4.

ce sang, qui tout sorti fume ancor de courroux  
de se voir répandu pour d'autres que pour vous.

Să se compare cu ilustrarea aproape identică a lui Saint-Amant, Moïse, în *Poésies*, pag. 243, reprezentînd fericirea apelor Nilului, cînd se scaldă în ele, prințesa, fiica Faraonului:

valurile agitate  
scinteiază de bucurie în jurul frumuseților ei  
iar cele pe care brațele le-alungă din cale  
cu un dulce regret de ele se despart.

## 6 Supraraclismul metaforic

Rămâne în picioare, totuși, faptul că personificările se pretează uneori la exagerări de o valoare artistică discutabilă. Cine ar putea pune la dispoziție scriitorului o normă care să-l avertizeze când exagerează și când nu? Să revenim încă o dată la conceptul de „justesse” și la criteriul „bunului gust”, care este capacitatea critică de a semna și menține echilibrul exact dintre unitate și aparența ei, dintre realitate și imaginație. Doar „bunul gust” este capabil să ne spună unde sfârșesc drepturile fanteziei și unde încep erorile imaginației. În absența lui, personificarea exagerează, ca în cazul lui Théophile, iar hiperbola devine intolerabilă.

Exagerările personificării se disting oarecum, de hiperbolă. Este vorba, în acest caz de o hiperbolă activată, în mod fundamental, de o metaforă, al cărei al doilea termen este privit atât în valoarea lui simbolică cât și în cea reală; adică, abstracția trece la categoria concretului și se comportă asemenea celorlalți termeni concreți ai imaginii. Astfel, în versurile citate din Théophile, pumnul care roșește ar fi poate o metaforă acceptabilă sau cel puțin n-ar atrage atât atenția, dacă nu s-ar afla în mijlocul unei comunicări obișnuite care amestecă într-una singură cele două realități lingvistice ale expresiei.

Poezia barocă și înaintea ei petrarchismul în general admiseseră comparația ochilor unui îndrăgostit, a cărui iubire este neîmpărtășită, cu două izvoare, ținând seama de cantitatea considerabilă de lacrimi pe care o varsă acesta. Comparația se transformă în metaforă, ochii nu mai sînt deja „ca două fîntîni”, ci „două fîntîni”; și știind totuși aceasta, se dovedește a fi o exagerare ideea pe care, bazîndu-se pe aceeași figură, o exprimă Quevedo:

*Vlăguite mi se duc cîrezile  
ce simt durerea mea străină ție.  
Se duc obosite căutînd,  
căutînd apă în izvoare,*



*și nu văd, ascunse  
apa-n ochii mei, iarba în săgețile tale*<sup>79</sup>.

Petrarchismul ne obișnuise cu o anumită denivelare între lumea metaforei și cea a realității, încît trecerea de la una la alta cerea un anumit efort de adaptare. Barocul aduce ambele lumi la nivelul uneia dintre ele și le contopește elementele; și doar așa se poate explica faptul că un poet se poate gîndi să confunde lacrimile de iubire cu o adăpătoare: este vorba de două lumi complet imaginare (în realitate poetul nu plînge și nici nu este păstor), absorbite într-una singură, la fel de artificială.

Această confuzie a termenilor reali cu cei fictivi, a concretului cu abstractul este permanentă în literatura barocă; și credem, o dată mai mult, că folosirea ei răspunde aceleiași intenții pe care de atîtea ori am semnalat-o pînă acum, de a păstra imaginației perspectiva unei dualități de planuri intim legate. Iată, de pildă, la C  risiers, elogiul pioasei Genoveva: „Nu avea altă rumeneală decît cea pe care o cinstită modestie i-o punea în obraji; nici mai mult alb decît cel al inocen  ei, nici alte parfumuri decît cele ale vieţii sale curate”<sup>80</sup>. Ceea ce cu vizibilă insistență amestecă proza, îşi găseşte perechea şi în poezia lui Góngora:

*păstor străin, am ajuns fără călăuză  
cu puține vite. şi multe suferin  e;*<sup>81</sup>

  i cu ceva mai multă imaginație, complic  nd puțin, se ajunge la un fel de artă suprarealistă în care elementele

<sup>79</sup> Quevedo, *Cancion   amorosa*.

<sup>80</sup> R. C  risiers, *L'innocence reconnue*, Paris 1665, p. 8 „Elle n'avait point d'autre vermillon, que celui qu'une honn  te modestie lui mettoit sur les joues; point de blanc, que celui de l'innocence; point de senteurs, que celles de sa bonne vie”.

<sup>81</sup> Góngora, *Obras*, Madrid 1654, fol. 3, Cf. *Principele de Esquilache*:

*Ismenio sint, cel pe care l-  i văzut  
pl  ng  nd jigniri   i c  nt  nd adevăruri.  
c  nd de la munte în c  mpie  
  şi cobora triste  ile   i turmele.*

reale și ireale nu se pot separa și nici distinge, ca în această descriere a fugii Euridicei:

Pletele aurii prefăceau  
(trofee de iubire ale nevrednicilor arbori)  
atîrnînd sfîșiate de negrele ramuri  
ale cruzilor stejari, coliere de aur,  
și zburînd în jurul  
frumoaselor strălucitoare lanțuri,  
nu doar o pasăre fusese prizoniera lor<sup>82</sup>.

Góngora spunea despre niște ochi negri:

că poartă raze de doliu  
după viețile pe care le-au ucis.<sup>83</sup>

---

<sup>82</sup> Gb. Marino, *La Sampogna*, p. 3:

Facean le bionde trecce  
(amorosi trofei de tronchi indegni)  
lacerate de pendentî a i negri busti  
delle ruvide querce aurei monili,  
e volando dintorno  
a queste belle e lucide catene,  
vi restò prigioner più d'un augello.

Alteori, poetul uită valoarea exactă a simbolului și îi atribuie posibilități materiale pe care nu le poate cuprinde; ca în exemplul lui Montchrestien, citat de R. Lebègue, *Le théâtre baroque en France*, în *Collège philosophique, ordre, désordre, lumière*, Paris 1952, p. 181:

Torța Furiilor dă pinteni miniei lor.

<sup>83</sup> Góngora, *Obras*, fol. 96, v. cf. José Camerino, *Novelas amorosas*, III, Madrid 1736, p. 56: „Își înveșmîntau în doliu, ipocritele, razele ochilor, care mărturisind suferințe ale morților trecute, păreau că promit o mai liniștită primire”. Probabil de la Góngora a luat și contele de Villamediana, *Obras*, p. 146, ideea de a compara ochii cu niște stele negre — urmînd de altfel o formulă deja cunoscută a poetului cordobez:

Acestea de iubire dacă negre, mereu  
luminoase cu suflet stele

Cf. și Quevedo, *Obras*, vol. III, p. 72:

Stele negre aprinse în zăpadă

idee în care de asemenea e greu să se disocieze realul de imaginar. Cert este că ochii sînt negri, ceea ce face posibil să se spună metaforic că „poartă raze de doliu“. Se poate admite, tot metaforic, că ochii cruși îi omoară pe îndrăgostiți; dar explicarea unei metafore prin alta ne introduce într-o lume complet abstractă, în ciuda realității imediate pe care încearcă s-o explice.

Quevedo zărește o tînără tăind flori în grădină și i se pare că trandafirii pe care îi crușă sînt mai triști decît ceilalți, mîndri de a muri atît de frumos<sup>84</sup>. La fel, privighetoarea nu e nefericită să trăiască în colivie, din moment ce colivia este a frumoasei femei pentru care suspină Stigliani<sup>85</sup>; și la Théophile,

*privind-o pe Silvia pescuind  
am văzut cum se băteau pești  
care mai de care întrecîndu-se să-și piardă viața  
spre cinstirea undiței ei*<sup>86</sup>.

În toate cazurile, este vorba de încercarea de a se atribui un sentiment și o expresie unor elemente ale naturii care în mod obișnuit nu le au: preocupare constantă a poeziei, după cum s-a mai spus, dar nu în scopul relaționării acelor reacții, metaforic posibile, cu fapte și împrejurări atît de reale cum sînt cele prezentate aici.

---

D. Bouhours, *La manière de bien penser*, Lyon 1691, p. 445, citează o „coplă“ castiliană cu un conținut identic, fără a menționa numele autorului:

*Am văzut niște ochi negri,  
și am spus, văzîndu-i negri:  
ochi împovărați de doliu  
după morți neîndoielnic.*

<sup>84</sup> Quevedo, *Obras*, vol. III, p. 247. Aceeași temă la G. Andrea Rovetti, *Marmorio d'Eliona*, p. 17.

<sup>85</sup> T. Stigliani, *Rime*, p. 37.

<sup>86</sup> Théophile, *Oeuvres poétiques*, p. 168:

*En regardant pêcher Sylvie  
Je voyais battre les poissons  
à qui plutôt perdre la vie  
en l'honneur de ses hameçons.*



În *Promenoir des deux amants*, Tristan își imaginează la un moment dat că iubita lui îi dă să bea apă din căușul palmelor ei alăturate: dar poetul se tînguie și se consideră jignit în loc să se arate recunoscător, căci, spune,

*tocmai m-ai făcut să înghit  
mai multe flăcări decît apă;*<sup>87</sup>

aluzie, se înțelege, la efectul pe care i-l produce atingerea mîinii iubite, și confuzie, din nou, a lumii fictive cu cea reală. Acest fel de excese sînt cu atît mai greu de suportat cu cît mai subtile se pretind<sup>88</sup>. Această subtilitate se măsoară de obicei prin distanța care separă cele două noțiuni contopite într-una singură. Cînd Théophile spune, pentru a ne da să înțelegem că n-ar regreta dacă s-ar îneca în timpul unui naufragiu:

*Cloris a știut să mă aprindă prea tare  
ca să mă mai tem că mormîntul  
mi l-aș putea găsi în mare,*<sup>89</sup>

---

<sup>87</sup> Tristan, *Les Amours*, p. 53;

*Tu viens de me faire avaler  
la moitié moins d'eau que de flamme.*

<sup>88</sup> Cf. Quintilian, *Institutiones oratoriae*, VIII, 6: „Hiperbola este o virtute, atunci cînd însuși lucrul despre care este vorba depășește starea naturală“.

<sup>89</sup> Théophile, *Oeuvres poétiques*, p. 41:

*Cloris m'a trop su enflammer,  
pour craindre que mes funeraïlles  
se puissent faire dans la mer.*

O plămuire asemănătoare în Desmarests de Saint-Sorlin, *Ariane*, cartea a VII-a, p. 343:

*Ieri, frumoasă Erycine, asaltat de furtună  
mă credeam în preajmă-ți apărat de naufragiu,  
ca într-un port fericit ocrotit de cer;  
razele ochilor tăi m-au aprins pe loc;  
și cînd flacăra lor mi-a atins sufletul,  
- Trebuie, mi-am spus, să arzi de teamă să nu mori înecat?*

primul termen al exagerării duce spiritul în direcția unui peisaj ideal, deși foarte cunoscut, acela al flăcării ce mistuie sufletul îndrăgostiților. Această abstracție înfățișează apoi peisajul real al mării, pentru a ne obliga să admitem, odată cu poetul, că flacăra iubirii constituie o forță destul de eficace pentru a învinge toate valurile oceanului: idee care, de altfel, este perfect susceptibilă de a fi apărută pe plan metaforic, deși aici o amenință un pericol real. Din această diferență de nivel, pe cât de imensă și neașteptată pe atât de rapid anihilată, se nasc în același timp, pe căi diferite, exagerarea și conceptul.

În prezența unor astfel de excese ale imaginației, se va înțelege că „bunul gust” și, îndărătul lui, clasicismul, vor fi reacționat cu o oarecare rigiditate împotriva hiperbolei, considerată drept principala vinovată. Deja Balzac ne prevenea către sfârșitul vieții că „renunța solemn la hiperbolă”<sup>90</sup>; dar ne îndoim că această atitudine ar fi sinceră și că ar fi știut să se păzească, cum pretindea, de pericolele exagerării. Cert este că hiperbola „le place îndrăgostiților”, cum va spune mai târziu Bussy-Rabutin, și odată cu ei poezilor, care, asemenea celor dintii, „se lasă purtați spre extreme”<sup>91</sup>; și este cert, de asemenea, că indiferent de judecata critică ce-ar trebui formulată în legătură cu aceasta, arta barocă a fost, în aproape

<sup>90</sup> Balzac, *Scrisoare lui Chapelain*, din 1. 7. 1640: „Am renunțat solemn la hiperbolă. Este un pericol pe care nu-l privesc decât îngrozit”. Cf. observațiile lui Saint-Evremond, *Mélange curieux*, vol. I, Amsterdam 1706, p. 153—54, referitoare la stilul hiperbolic al generațiilor precedente. Autorul formulează în primul rând cele două principii fundamentale, „că nu trebuie să ne servim prea des și mult timp de metafore” și „că ar fi o greșală de neiertat, să se treacă de la o metaforă cu care s-a început la una nouă”, idei ce corespund perfect acelora de respingere a hiperbolei și a conceptului în general, de către clasicism.

<sup>91</sup> Bussy-Rabutin, *Maximes d'amour*, la D-na de Sablé, *Les poésies*, Paris 1666, p. 64:

Hiperbola le place îndrăgostiților  
Pentru ei totul e veșnicie sau totul e clipă  
și niciodată la mijloc calculul lor nu se-oprește.  
Merg toți spre extreme,  
spun că fericirea lor nu durează decât un sfert de oră  
iar nenorocirea, o eternitate.

toate manifestările ei, arta de a concilia cele două extreme ale fiecărei sfere și noțiuni.

Cît privește formula pe care tocmai am numit-o exagerare, constînd în contopirea fictivului cu realul, prin intermediul unei singure metafore în acțiune, trebuie să adăugăm că numele pe care i-l dăm este o simplă convenție și nu pretinde să cuprindă o judecată de valoare, dar nici o intenție peiorativă. În multe cazuri, această exagerare a îndeplinit o funcție salutară; și poate nu este cel mai mic merit al ei faptul de a fi forțat inteligența să intervină în receptarea operei de artă. Fie că se vor lua în seamă mai mult meritele sau, dimpotrivă, pericolele ei, se impune inevitabil o constatare: confuzia celor două planuri este generală<sup>92</sup>, căci o putem întîlni chiar și în domenii în care ne-am aștepta mai puțin și care au foarte puțin sau nu au nimic comun cu literatura. Astfel, însuși titlul anumitor opere pedagogice sau religioase, dintre cele mai populare, apărute în epoca aceea, include dubla aluzie la un sens figurat și la unul propriu. Astfel *Lanua linguarum* de Commente, *Jardin des racines grecques* de Lancelot, *Bouclier de la foi* de protestantul Pierre Du Moulin și, în general, o mulțime de tratate care, încă de pe copertă, atrag atenția asupra insistenței cu care spiritul baroc urmărește contopirea și unificarea celor două lumi posibile, cea reală și cea a imaginației.

## 7 *chitologii n'geografii poetice*

Exagerarea este, cum tocmai am văzut, o deviere a personificării spre abstract. În toate celelalte aspecte ale sale, personificarea nu este altceva decît o versiune modernă a mitologiei. Cum fabulația mitologiei clasice răs-

---

<sup>92</sup> Vezi aprobarea ei, în principiu, la Bouhours, *La manière de bien penser*, p. 181. Asupra înclinației baroce spre irealism și supranatural, cf. J. Rousset, *Circé et le monde renversé*, în *Trivium* 1946, ce apare revăzut în prima parte a studiului său *La littérature de l'âge baroque en France*, Paris 1953.



punea, într-un fel, aceleași probleme pe care și-o propuneau artiștii baroci, și oferea drept soluție niște formule perfect paralele, era și firesc ca aceștia, interesați în crearea unei lumi care să combine realul cu idealul, să se oprească cu atita plăcere și constantă fidelitate la utilizarea, de altfel obosită și lipsită de orice mister, a imaginației antice. Este cert că ficțiunile ei prezentau inconvenientul repetării la nesfârșit; dar pe de altă parte, nu încetau să ofere imaginației, gata pregătit pentru a fi utilizat poetic, acel univers paralel și în atâtea puncte comun cu al nostru, spre care năzuiau poeții. Pe de altă parte, nu numai în general dar în fiecare situație particulară, în fiecare detaliu, mitologia prezenta avantajul de a oferi, cu puține eforturi, dubla personalitate a obiectului, cea a existenței lui reale alături de aceea a ficțiunii care îl reprezenta. Aceasta explică îndeajuns de ce poeții baroci s-au folosit și chiar au abuzat de mitologie tot atât de mult ca și cei din Renaștere, și poate mai mult decât înșiși poeții antici, ale căror ficțiuni pretindeau să le continue.

În realitate, o parte a criticii literare a lăsat să se înțeleagă uneori că secolul al XVII-lea reprezintă un fel de decadență a mitologiei. O veche tradiție, al cărei prim reprezentant, dacă nu ne înșelăm, este chiar Boileau, a susținut că lui Tasso i se datorează miracolul creștin și, prin urmare, suprimarea mitologiei păgine. Prezentate așa, faptele nu sînt exacte. Tasso nu s-a gîndit niciodată să suprimă o ficțiune care se potrivea perfect poeziei: doar că, printr-un procedeu de dedublare pe care acum îl înțelegem fără îndoială mai bine, a adăugat eroilor povestirii miracolele Crucii. Există în acest contrast un excesiv rafinament, ceea ce nu încetează să corespundă perfect concepțiilor artistice ale poetului. Așa se explică de ce în poemul său, cele două lumi de dincolo se mențin fără să se distrugă. Aluziile mitologice sînt foarte frecvente, dar intervin numai atunci cînd este vorba de tabăra păgînilor, fiind evitate cu grijă, și substituite automat prin referințe creștine, de îndată ce acțiunea poemului se mută în cealaltă tabără.

Așa de exemplu, dacă Godefroi este comparat cu Alcide<sup>93</sup>, această comparație este făcută de un păgîn. Gestul ambasadorului ce pare să deschidă poarta templului lui Ianus<sup>94</sup>, și minia lui, ce pare să-i amintească pe Alecto și Megera<sup>95</sup>, se explică prin faptul că este vorba de Argante, păgîn la rîndul său, și care în continuare este comparat cu un nou Encelades<sup>96</sup>. Clorinda este o Diană<sup>97</sup> și Amor apare alături de Erminia<sup>98</sup>, pentru că amîndouă fac parte din aceeași tabără. Dar lucrurile se schimbă, cînd sînt privite din punctul de vedere al cruciaților.

În opoziție cu mitologia clasică, poetul pare să ezite între două soluții creștine posibile. Prima este încă foarte timidă și de abia se ivește uneori; este aceea a aluziilor biblice, ca de exemplu referința la David și Goliat<sup>99</sup>. A doua, cu mult mai frecventă, constă în substituirea mitologiei printr-o simplă alegorie. Astfel, poetul va spune:

*Zorii vestitori s-au deșteptat de mult  
spre a anunța sosirea aurorei,  
în timp ce ea — și împodobește părul auriu  
cu trandafiri culeși din Paradis<sup>100</sup>.*

Această din urmă soluție a meritat aplauzele tuturor imitatorilor lui Tasso, fiind mai mult sau mai puțin universal acceptată: o vom întîlni animînd peisajul lui Saint-Amant alături de acela al dușmanului său, Boileau. Toți, este vorba de o soluție care nu schimbă nimic din

<sup>93</sup> T. Tasso, *La Gerusalemme liberata*, II, 62.

<sup>94</sup> *Ibidem*, II, 90.

<sup>95</sup> *Ibidem*, II, 91.

<sup>96</sup> *Ibidem*, VI, 23.

<sup>97</sup> *Ibidem*, XI, 28.

<sup>98</sup> *Ibidem*, VI, 92.

<sup>99</sup> *Ibidem*, VII, 78.

<sup>100</sup> *Ibidem*, III, 1:

*Già l'aura messaggera erasi desta  
a nunziar che se ne vien l'aurora;  
ella intanto s'adorna, el l'aurea testa  
di rose colte in Paradiso in fiore.*

Cf. și VII, 25; VIII, 1; etc.

situația anterioară, din moment ce nu este greu, ca sub vâlul alegoriei, să se identifice trăsăturile cunoscute ale personajelor mitologice.

Trebuie să reamintim că nu avem dovezi că poezia barocă ar fi încercat să evite această formulă. Dimpotrivă, cum s-a mai spus, mitologia este prezentă oriunde, chiar și acolo unde ne-am aștepta mai puțin. Tot așa cum, după o veche tradiție, care nu știm în ce măsură corespunde realității, un autor de predici pare s-o fi numit pe Fecioară „castă Venus“, putem dovedi că nici Quevedo n-a ezitat să-l califice pe apostolul Santiago, patronul Spaniei, drept „galicianul Atlas“<sup>101</sup>, asemenea lui Saint-Amant, care spune Jupiter, în loc de Dumnezeu<sup>102</sup>. Linia generală, totuși pare să fi fost, de-a lungul întregului secol, acea pe care foarte înțelept o recomanda Bossuet. Se știe că episcopul de Meaux nu era tocmai un partizan al ficțiunilor păgine; totuși, la cererea lui Santeuil, căruia îi reproșase din nou abuzul de mitologie, s-a arătat atât de condescendent ca și cum ar fi vrut să-i arate prin aceasta că unicul mod de a folosi poetic mitologia, fără să-i șocheze sau să-i scandalizeze pe adevărații creștini, era acela de a se servi de ea „ca de un limbaj figurat, pentru a exprima într-un mod mai viu, ceea ce intenționa să dea de înțeles“<sup>103</sup>. Văzută astfel, limitarea pe

---

<sup>101</sup> Quevedo, *Obras*, vol. III, p. 482. Cf. Tirso de Molina, *La mejor espiadora*, unde, în ciuda faptului că este vorba de povestea biblică a lui Booz și Rut, se găsesc versuri ca acestea:

*nici pe Ceres n-o răsplătește august,  
nici pe Bacchus fertila toamnă*

sau.

*Ceres îmi plătește tribut,  
în fiecare an mă-nveselește Bacchus.*

<sup>102</sup> Saint-Amant, *Oeuvres poétiques*, édition par L. Vérane, Paris 1930, p. 3.

<sup>103</sup> Bossuet, *Correspondance*, ediție îngrijită de Ch. Urbain, vol. VI, p. 343; S'en servir comme d'un langage figuré, pour exprimer, d'une manière en quelque façon plus vive, ce que l'on veut faire entendre“. Despre interpretarea mitologiei în Spania, în timpul Secolului de Aur, cf. O. H. Green, *Fingen los-poetas*, *Notes on the Spanish attitude toward pagan mythology* în *Estudios dedicados a R. Menéndez Pidal*, vol. I, Madrid 1950, p. 275—88.



care o recomandă ilustrul prelat, coincide aproape perfect cu modul în care continua să se folosească mitologia: unicul lucru care i se cerea acesteia, era să păstreze posibilitatea de a exprima două lucruri în același timp, în așa fel încît să fie respectate exigențele exactității și să poată fi concepută imediat și firesc fundamentala unitate a celor două imagini evocate simultan.

Posibilităților aproape nelimitate ale mitologiei, arta barocă le adaugă o inovație, un fel de geografie poetică prețioasă, moștenită în mare parte de la petrarchismul italian. O veche tradiție asociase anumite noțiuni, care sînt în același timp locuri comune ale poeziei lirice, cu numele unor puncte geografice mai mult sau mai puțin fantastice. Așa, de pildă, conform unei vechi tradiții care pornește de la Seneca, riul Tajo poartă aur în apele sale<sup>104</sup>; după cum, de asemenea, pare un lucru admis în mod curent de poeți, că toate parfumurile vin din Arabia și că cele mai mari flăcări sînt acelea care țîșnesc din Mongibel. Aceste clișee formează un fel de atlas poetic la care se raportează în mod constant imaginația. Interesul său poetic este nul; dar în schimb, existența sa oferă poetului aceleași avantaje ca și mitologia și alimentează înclinația pentru emfază și ambiguitate. De-a lungul perioadei baroce, nu numai că se utilizează în continuare în mod firesc aceste aluzii, dar folosirea lor se complică simțitor, grație întrebuintării constante a realității geografice cu sens pur metaforic sau simbolic.

Așa, de exemplu, se dovedește practic imposibilă interpretarea unei fraze poetice de tipul celei care urmează, din Quevedo:

*Și-au împreunat suferința Tajo și Nilul,*

acesta abundent pe cît de prețios acela<sup>105</sup>, dacă izolăm fraza de ansamblul căruia îi aparține. Pentru a descifra

<sup>104</sup> Seneca, *Thyestes*, II, (cor).

<sup>105</sup> Quevedo, *A Fili que suelto el cabello, lloraba ausencias de su pastor*, în *Obras*, vol. III, pag. 246. Cf. din același: „Ești Scitia sufletului” (pag. 58); „Alpii din pieptul tău” (pag. 247); etc. Cf. și M. Alemán, *Guzmán de Alfarache*, I, 1, 3: „două Niluri au țîșnit din ochii mei”.

enigma, trebuie să știm în primul rînd că riul Tajo este un echivalent simbolic al aurului, și acesta, un echivalent de aceeași categorie, care înseamnă „păr blond”; apoi, că Nilul trebuie să evoce ideea de abundență; că această corelație exprimată prin „pe cit de” este, ca în cazul lui Góngora, o simplă copulă, fără nici o intenție de comparație; în sfîrșit, să cunoaștem titlul poemului, fără de care aproape că nu există nici o posibilitate de a identifica obiectele simbolizate astfel.

Această geografie abstractă ne va duce, pe căi din ce în ce mai complicate, pînă la țara pe care o ilustrează celebra hartă a lui Tendre. Între timp, pînă cînd „prețioasele” vor inventa geografia sentimentală, ne aflăm deja într-un univers cerebral, care transformă poezia într-o serie de ecuații, dacă nu de travestiuri, al căror dublu sens cere un anumit efort de atenție și o anumită pregătire intelectuală, pentru a se lăsa pătruns.

În locul sensurilor duble, pe de altă parte, sensul geografic este, evident, o simplă aparență. Cînd Góngora vorbește de

*pletele rebele  
ce-nchid Arabia în luciul lor,*

în timp ce se gîndește la părul blond al iubitei sale, menționarea Arabiei nu poate fi altceva decît un pretext de echivocuri care, practic, ne duc foarte departe de ea. Acest procedeu face posibile imagini și asociații pe cit de curioase, pe atît de imposibile în realitate. Odată admis faptul că indicația geografică este un simbol, asociația de simboluri se realizează, fără a se mai lua în seamă falsele aparențe ale termenilor; așa se explică de ce Calderón a putut spune, de pildă, cu unul dintre personajele sale, că își simte

*O Etnă inima, un vulcan pieptul  
și chiar de-ai fi Caucazul însuși  
și te-ai opune Nilului miniei mele;  
balaur cu șapte guri<sup>106</sup>.*

<sup>106</sup> Calderón, *La Puente de Mantible*, I, 1.

Violența pe care astfel de expresii o evocă din punct de vedere strict geografic, nu-l poate impresiona pe poet, căci se știe că este vorba de simple ficțiuni ale căror conținut, în ciuda aspectului lor, se poate reprezenta foarte bine unit sau în opoziție; și astfel de asociații l-au făcut atît de îndrăzneț, încît nu a ezitat să le reproducă identic, în altă comedie<sup>107</sup>.

Acestei serii de modalități stilistice, care urmăresc același scop, i s-ar mai putea adăuga și altele. Probabil că aceleași preocupări îi corespunde o formulă foarte folosită, începînd cu Renașterea, în titlul operelor literare. Înainte, acest titlu se indica în mod obișnuit printr-o scurtă referință la numele personajului principal, sau la evenimentul ce constituia materia operei: *Chanson de Roland*, *Roman de Troie*, *Celestina*, *Arnalte y Lucenda*, etc. Odată cu Renașterea, încep să circule cu o relativă insistență titlurile care alătură numelui personajului principal un adjectiv, cu intenția de a-l califica în mod provizoriu și inedit, dezvăluind un aspect insolit sau cel puțin neașteptat: *Orlando innamorato*, *Orlando furioso*, *Morgante Maggiore*: sînt titluri ce trezesc curiozitatea, pentru că îi prezintă pe eroi în atitudini surprinzătoare, atrăgînd atenția tocmai prin incompatibilitatea dintre nume și calificativul lui, considerate în mod normal incomunicabile. În timpul întregii epoci baroce, și chiar în zilele noastre, s-a păstrat acest obicei de a se trezi curiozitatea cititorului, prin intermediul alăturării a două noțiuni care, în măsura posibilului, orientează imaginația în două direcții diferite, dacă nu opuse: *La tía fingida*, *El Celoso extremeño*, *El Curioso impertinente*, *Le Berger extravagant*, *Les précieuses ridicules*, *Le Roman bourgeois*, *Les Frères ennemis* și așa mai departe.

---

<sup>107</sup> Calderón, *El principe constante*, I, 5. Cf. Gb. Guarini, *Rime*, Milano 1609, fol. 38:

Nu vedeți voi, neghiobilor  
Că în gură are Sirene și-n ochi Etna?



Alături de dualismul expresiei și al intenției, trebuie să menționăm, în sfârșit, dualismul care insistă asupra contrastelor dimensionale, cel care se întemeiază pe elocvența sau dramatismul planurilor diferite. Formula este foarte cunoscută în artele plastice și s-a vorbit destul despre importanța perspectivei în adâncime în pictura barocă, pentru a fi utilă insistența asupra acestei teme. Rămîne în picioare, totuși, problema de a ști dacă aceeași preocupare a avut vreo rezonanță în literatură și dacă, din acest punct de vedere, trebuie să i se atribuie vreun rezultat.

Desigur că, vorbind de planuri, problemele literaturii se depărtează de acelea ale picturii. De la Lessing încoace, știm că granițele celor două arte nu sînt identice și că ar fi inutilă o încercare de a le reduce la același principiu. În consecință, nu trebuie să ne mire dacă preocuparea de a adăuga descrierii o impresie de adâncime, atît de caracteristică picturii, nu a dus la nici un rezultat. Totuși, faptul că nu au existat rezultate, nu înseamnă că nici nu s-au făcut încercări în acest sens: și curios este că au fost poeți care s-au gîndit să aplice, în arta lor, idei atît de evident proprii picturii.

Exemplul cel mai clar pare a fi acela al lui Saint-Amant. În poemul său *Moïse*, căutînd forma de a insera o descriere a traversării Mării Roșii de către evrei, poetul și-a propus să o prezinte mai mult sau mai puțin ca într-o pictură de Rubens, punînd în valoare succesiunea planurilor prin intermediul unor personaje-martori. Se știe, într-adevăr, că atît în pictură cît și în fotografie, planurile depărtate capătă un relief mai pronunțat prin intermediul contrastelor; și pentru a le produce, perspectiva se indică în mod obișnuit prin intermediul unui obiect de prim plan, personaj, arbore sau orice alt detaliu, a cărui singură funcție este aceea de a atrage atenția asupra diferențelor de adâncime dintre planuri.

Saint-Amant a descris, prin urmare, lunga defilare a evreilor prin galeria deschisă miraculos între valurile mării; într-un plan mai apropiat, undeva în ariergarda con-

voiului, el a așezat un copil care înainta jucându-se și fără să se grăbească: absorbit de adunatul pietricelelor, el a rămas în urma celorlalți; în acest fel, poetul avea posibilitatea să reprezinte în prim plan un personaj, care să contrasteze cu cele din centrul picturii. În exteriorul planului fundamental al „tabloului“, întocmai ca și în chenarele însuflețite ale unor gravuri de Callot, apar peștii care, fără să iasă din elementul lor, privesc ca printr-o fereastră, și nu fără uimire, acea mulțime ce traversează marea<sup>108</sup>. Evident, efectul pe care îl produce această semnificativă încercare de pictură literară este dintre cele mai curioase. Aplicarea tehnicii plastice poate fi considerată, prin urmare, un eșec. În loc să creeze perspectiva, amestecul planurilor mărește confuzia descrierii. Pe de altă parte, insistența descriptivă care încearcă să îndepărteze diferitele puncte ale perspectivei, face ca toate detaliile să capete aceeași importanță, astfel încât marea, personajul martor și scena centrală se situează pe același plan al interesului. Toate acestea au făcut ca în *Art poétique*, cea mai severă cenzurare a imaginației baroce, Boileau să nu ezite în a-l califica nebun pe poetul, a cărui încercare nu justifică poate atita severitate, și care a rămas, după cum se pare, fără imitatori<sup>109</sup>.

În toată literatura barocă, nu cunoaștem vreo altă încercare de acest fel. E adevărat că se poate invoca exemplul lui Lope de Vega, al cărui sonet închinat Iuditei are un merit incomparabil mai mare decât încercarea eșuată a lui Saint-Amant. Totuși, în cazul lui Lope, este vorba evident de o încercare de imitație poetică, dar nu a tehnici picturale, ci a unei picturi văzute, a unui tablou

<sup>108</sup> Saint-Amant, *Moïse sauvé*, în *Oeuvres poétiques, texte choisi* par Léon Vêrane, Paris 1930, p. 226.

<sup>109</sup> Boileau, *Art Poétique*, III.

Nu imita nebunul ce mările-ți descrie,  
Și-arată pe profetul scăpat din grea robie,  
Cum trece printre valuri stăpîn peste tempeste,  
Și, ca să-l vadă, pune toți peștii la ferestre;  
Describe copilașul ce-aleargă, zburdă, vine,  
Dînd mamei pietricica ce-n mîna lui o ține.

(trad. de Ionel Marinescu, ESPLA, 1957).

al Iuditei pe care autorul îl descrie cu mijloace proprii poeziei.

Góngora a imaginat, în celebra dedicație a *Singurătăților*, o altă tehnică, cu mult mai îndrăzneată, care s-a dovedit mai aptă pentru a obține rezultatele dorite de el. Și acesta este un caz excepțional, nu numai datorită personalității poetului, dar și pentru că nici el nu a lăsat urme în poezie și nici nu pare să fi entuziasmat pe vreun imitator. Și este vorba totuși de un adevărat triumf al stilului, unde senzația de profunzime se obține prin mijloace foarte personale și care merită atenția pe care i-o acordă cercetarea modernă.

Această compoziție a fost deseori analizată și mai ales, aici într-adevăr exhaustiv, în cunoscuta operă a lui Dámaso Alonso<sup>110</sup>. Intenția ei a fost interpretată în mod diferit, în funcție de erudiții care au cercetat-o. Jáuregui, care nu era tocmai un admirator al poetului cordobez, socotea că această dedicație nu produce decît un „zgomot înspăimîntător”; nici Dámaso Alonso nu pare să se depărteze mult de această opinie, cînd îi consideră stilul „adecvat reprezentării zgomotoasei vînători”. În schimb, Leo Spitzer a văzut în ea o expresie caracteristică a sentimentului singurătății; ceea ce constituie o contrazicere a poziției menționate anterior. Din punct de vedere tehnic, nu trebuie poate exclusă posibilitatea de a-i explica stilul pe baza aceluiași criterii și în lumina aceluiași intenții pe care le-am semnalat pînă acum.

Este vorba, după cum se știe, de cunoscuta dedicație adresată de Góngora ducelui de Alba, pe care îl imaginează participînd la o vînătoare de urși. Așa cum vechile manuscrise, care erau închinat protectorilor literelor, îl reprezentau, pe frontispiciu, pe autor oferindu-și opera protectorului său, și Góngora a vrut să se reprezinte pe el însuși în aceeași postură, dar în stilul propriu epocii și geniului său. Va trebui să ne imaginăm deci această scenă ca și cum ar fi pictată de Rubens; adică, este vorba de a identifica, printre meandrele stilului, diferitele planuri ale tabloului. În următoarea reproducere a frazei sale centrale, am încercat să arătăm tocmai va-

---

<sup>110</sup> D. Alonso, *La lengua poética de Góngora*, Madrid 1927.



loarea de perspectivă a fiecărui grup de imagini evocate aici, trebuind să se înțeleagă, prin urmare, că fiecare număr marginal indică o schimbare de plan și ne obligă să reconstituim un anumit colț al picturii și să-l situăm în cadrul relației sale spațiale exacte cu celelalte elemente ale tabloului:

- I O tu, care îndemnat de lănci  
— ziduri de brad, creneluri de diamant —  
bați munții pe care, înarmați cu zăpezi,  
giganți de cristal, îi teme cerul;  
unde cornul, de ecou repetat  
fiare îți arată, care pe pământul înroșit,  
moarte, cerindu-ți hide sfârșituri. —  
Spumos coral aruncă în Tormes,
- II propește lângă un frasin frasinul — al cărui oțel,  
asudînd singe, în scurt timp va face  
să se împurpureze zăpada —  
și
- III în timp ce vînătorul neobosit arată  
stejarului tare, primului falnic  
— care viață avînd se întrec cu stîncile în semeție —  
urmele înspăimîntătoare  
ale ursului care încă săruta, străpuns,  
tăișul strălucitoare tale javaline,
- IV — sau [lasă ca] sfințenia gorunului să înlocuiască  
augustul tău polog, sau a riului  
înalta margine, [să înlocuiască] maiestatea  
jîlțului datorată zeității tale —,  
O, Duce, prealuminat;  
domolește-ți în undele lui osteneala-ți arzătoare  
și, incredințate mădularele tale odihnei  
pe pajiștea nestrivită în ale ei ierburi  
te lasă pentru o clipă nimerit de piciorul de vers  
ce și-a făgăduit pașii rătăcitori  
regescului lanț al scutului tău.

Dacă nu ne înșelăm, zgomotul și singurătatea par să-l fi interesat pe poet mai puțin decît multiplicitatea imaginilor suprapuse, decît succesiunea punctelor de vedere care schițează un colț al peisajului, părăsit imediat pen-

tru alegerea altui punct de vedere. Toate acestea, care nu urmăresc să producă o impresie auditivă, ci vizuală, alături de preocuparea autorului de a nu-și întrerupe comunicarea, indică absoluta unicitate a tabloului, de-a lungul tuturor fragmentelor sale, care nu trebuie să fie privite sau interpretate separat.

Dacă presupunem că din punctul de vedere al poetului, problema era reprezentarea planurilor succesive ale picturii, soluția ei s-ar explica poate mai bine. Modul în care ni se prezintă viziunea de ansamblu va permite atunci să se observe, în primul rînd, o privire generală, care îmbrățișează întregul teren dedicat vînătorii, de la culmile înalte ale munților pînă la apele riului Tormes; și într-o succesiune de patru planuri diferite, din ce în ce mai apropiate de punctul din care se privește, vom recunoaște reprezentarea surprinzător de reliefată a momentului în care se dă semnalul sfîrșitului vînătorii (II), a locului în care vînătorul atîrnă de un copac rămășițele ursului (III) și, în primul plan, pe duce care-l primește aproape de izvor (IV) pe poetul său protejat (V).

Ca și în cazul lui Saint-Amant, este vorba de o reprezentare dificilă, pentru că trebuie să se țină seama atît de exigențele multiplicității cît și de cele ale coerenței. Deosebirea dintre detalii trebuia să fie exprimată fără a le separa sau amesteca. Eroarea lui Saint-Amant a fost ruperea unității compoziției sale, din cauza succesiunii detaliilor, a căror prezentare în ordine logică se refuză unei stricte subordonări plastice. De aceea, reușita lui Góngora se datorează conservării aceleiași unități prin intermediul unei sinteze îndrăznețe, care soluționează cu perfectă stăpînire atît problema viziunii de ansamblu, cît și pe aceea a părților distincte ale tabloului. Pentru a menține interdependența planurilor, poetul a încetat să le mai descrie ca pe o succesiune și le-a închis în unitatea unei singure fraze.

Se pare, totuși, că această însemnată descoperire nu a suscitât entuziasmul contemporanilor, iar un critic atît de avizat cum este Cascales opina că stilul lui Góngora „merge ca lupul, făcînd pași și înainte și înapoi, pentru ca, amestecînd astfel urmele, să nu se poată observa dru-

mul pe care o apucă<sup>111</sup>; care, dacă s-a înșelat asupra intenției, nu e mai puțin adevărat că a intuit cel puțin că această tehnică a ocolurilor și meandrelor corespundea unei preocupări a poetului. Iar această preocupare nu este decît un aspect nou al aceleia pe care o cunoaștem deja. Obligîndu-ne să reconstituim prin intermediul imaginației, senzația vizuală a planurilor suprapuse, poetul adaugă peisajului său noua dimensiune a adîncimii. Ca și în celelalte cazuri, această tehnică dificil de aplicat în literatură, și de altfel repede abandonată, este un mijloc de a insufla o viață multiplă unui obiect unic și de a întreține echivocul atît de constant al barocului, care urăște lucrurile simple și le folosește numai pentru a le complica, așa cum, pe de altă parte, minuieste lucrurile multiple doar pentru a încerca să le descopere unitatea profundă.

Cu toate acestea, nu este vorba decît de o încercare îndrăzneată, de o voință aproape disperată de a adapta poeziei o tehnică pe care ar putea s-o admită doar în mod excepțional. Adevăratul corespondent literar al planurilor multiple ale picturii nu este acela pe care Góngora părea să ni-l ofere. Adîncimea este un element de inegalabilă importanță, pentru reprezentarea mișcării; dar însăși mișcarea nu este în literatură aceeași ca în artele plastice, ci o încercare de a pătrunde în interiorul lucrurilor, de a surprinde și analiza psihologia în lumina a tot ceea ce o traduce în gesturi, maniere și comportamente exterioare. A treia dimensiune literară nu este cea care stabilește valori de perspectivă spațială, ci aceea care servește la completarea studiului mișcărilor interioare; și tocmai aceasta se urmărește prin repetiția sistematică și dedublarea personajului.

Ceea ce se află în interior, pasiunea sau sentimentul, reprezintă, asemenea ideilor platonice, o simplă abstracție, pe care o putem studia și ilustra doar prin intermediul reacțiilor vizibile. Dar aceste reacții nu sînt decît o palidă reprezentare a realității invizibile, pe care o definesc doar într-un mod inexact. O temă literară, ca de exemplu, conflictul dintre sentiment și datorie, ni se va face cunoscut doar prin intermediul umbrelor lui, adică

---

<sup>111</sup> Cascales, *Cartas filológicas*, p. 482.



prin intermediul uneia sau alteia dintre proiecțiile lui în realitatea sensibilă: cazul Cid-ului este una din interpretările posibile. Doar plecînd de la un fapt concret, cum este istoria Cid-ului, la Corneille, vom putea întui treptat tema abstractă pe care o reprezintă și ne vom putea ridica, odată cu ea, la înălțimea ideilor pure. Totuși, pare evident că aceleași idei pure vor fi cu atît mai ușor de înțeles și de reprezentat, cu cît va fi mai mare numărul proiecțiilor lor în realitate. O singură pictură sugerează, fără îndoială, ce înseamnă pictura; multe picturi alăturate însă, oferă, odată cu studiul lor comparativ, o serie de criterii ce par să ne apropie mai mult de ideea abstractă. La fel, o temă literară exprimată prin intermediul mai multor personaje apare abordată în mod diferit, ca într-o perspectivă tridimensională, iar suma diferitelor sale proiecții oferă un termen mediu care e posibil să exprime cu mai multă fidelitate ideea abstractă.

Așa se explică faptul că ideea pe care o încarnează Cid-ul nu este studiată doar din perspectiva acestui personaj; ea este abordată, ținîndu-se seama nu numai de punctul său de vedere, ci și de cele, diferite, prezentate de Chimène și Infantă. În general, teatrul lui Corneille obișnuiește să folosească acest fel de paralelism, ce completează psihologia pasiunii pe baza mai multor psihologii de pasionați. În alte cazuri, se poate vorbi mai de grabă de un contrast decît de un paralelism, ca între Don Quijote și Sancho Panza, dar scopul juxtapunerii este același<sup>112</sup>.

---

<sup>112</sup> O juxtapunere și mai categoric barocă este aceea a travestiului ce formează două persoane dintr-una singură și care a fost, după cum se știe, o constantă predilecție a acestei literaturi. În general, autorii se complac să insiste asupra liniei de demarcație între personajul reprezentat de travesti și cel ce se ascunde dincolo de el. Așa, de pildă, la D-ra de Scudéry, *Artamène ou le grand Cyrus*, vol. II, p. 33, unde se știe că Artamène și Cyrus sînt o singură persoană: „Dacă Artamène este mulțumit fiind Artamène. Cyrus nu este deloc, fiind Cyrus“. Și la fel la Calderón, *Hombre pobre todo es traza o el Alcaide de sí mismo*.

Personajele-variante nu sînt niște necunoscuți pentru Shakespeare, după cum nu sînt nici pentru Lope de Vega sau Calderón. Asupra semnificației acestor personaje —contraste, va trebui să revenim în cele ce urmează. Dar se poate spune de pe acum că atît unele cît și celelalte, produse ale artei baroce, sînt o altă formă a acestei pasiuni care pretinde să epuizeze conținutul ideilor prin intermediul diviziunii, a acestei înclinații spre dubla utilizare ce pare să fie trăsătura dominantă a spiritului baroc în general.

3. Definiția ei

4. Conceptul prin abstracție

5. Conceptul prin efect de contrast

6. Conceptul prin analogie

7. Exemplu de utilizare a conceptului în literatură

8. Uzul și abuzul de concept

...deosebit de interesant este faptul ca, in timp ce se discuta despre rolul psihologiei in dezvoltarea personalitatii, s-a observat ca, in general, oamenii de stiinta din Romania au o tendinta de a se concentra pe aspectul biologic al psihologiei, neglijand aspectul psihosocial. Aceasta este o abordare care nu este in acord cu tendinta internationala, care pune accent pe studiul interactiunii dintre factorii biologici si psihosociali. In acest context, este deosebit de interesant faptul ca, in Romania, exista o traditie de cercetare in domeniul psihologiei clinice, care s-a dezvoltat in jurul unor personalitati deosebite, precum profesorul dr. Constantin I. Brucan, care a avut o contribuție importantă la dezvoltarea psihologiei clinice in Romania. El a fost unul dintre primii psihologi clinici din Romania, care a lucrat in cadrul Spitalului de Psihiatrie din Bucuresti, unde a dezvoltat o abordare integrativă a psihologiei clinice, care lua in considerare atat factorii biologici, cat si psihosociali. Alina, care este mentionata in text, este o psihologă care lucreaza in cadrul Spitalului de Psihiatrie din Bucuresti, unde a dezvoltat o abordare integrativă a psihologiei clinice, care lua in considerare atat factorii biologici, cat si psihosociali. Aceasta este o abordare care este in acord cu tendinta internationala, care pune accent pe studiul interactiunii dintre factorii biologici si psihosociali.

Alina este o psihologă care lucreaza in cadrul Spitalului de Psihiatrie din Bucuresti, unde a dezvoltat o abordare integrativă a psihologiei clinice, care lua in considerare atat factorii biologici, cat si psihosociali. Aceasta este o abordare care este in acord cu tendinta internationala, care pune accent pe studiul interactiunii dintre factorii biologici si psihosociali. In acest context, este deosebit de interesant faptul ca, in Romania, exista o traditie de cercetare in domeniul psihologiei clinice, care s-a dezvoltat in jurul unor personalitati deosebite, precum profesorul dr. Constantin I. Brucan, care a avut o contribuție importantă la dezvoltarea psihologiei clinice in Romania. El a fost unul dintre primii psihologi clinici din Romania, care a lucrat in cadrul Spitalului de Psihiatrie din Bucuresti, unde a dezvoltat o abordare integrativă a psihologiei clinice, care lua in considerare atat factorii biologici, cat si psihosociali. Alina, care este mentionata in text, este o psihologă care lucreaza in cadrul Spitalului de Psihiatrie din Bucuresti, unde a dezvoltat o abordare integrativă a psihologiei clinice, care lua in considerare atat factorii biologici, cat si psihosociali. Aceasta este o abordare care este in acord cu tendinta internationala, care pune accent pe studiul interactiunii dintre factorii biologici si psihosociali.

...deosebit de interesant este faptul ca, in timp ce se discuta despre rolul psihologiei in dezvoltarea personalitatii, s-a observat ca, in general, oamenii de stiinta din Romania au o tendinta de a se concentra pe aspectul biologic al psihologiei, neglijand aspectul psihosocial. Aceasta este o abordare care nu este in acord cu tendinta internationala, care pune accent pe studiul interactiunii dintre factorii biologici si psihosociali. In acest context, este deosebit de interesant faptul ca, in Romania, exista o traditie de cercetare in domeniul psihologiei clinice, care s-a dezvoltat in jurul unor personalitati deosebite, precum profesorul dr. Constantin I. Brucan, care a avut o contribuție importantă la dezvoltarea psihologiei clinice in Romania. El a fost unul dintre primii psihologi clinici din Romania, care a lucrat in cadrul Spitalului de Psihiatrie din Bucuresti, unde a dezvoltat o abordare integrativă a psihologiei clinice, care lua in considerare atat factorii biologici, cat si psihosociali. Alina, care este mentionata in text, este o psihologă care lucreaza in cadrul Spitalului de Psihiatrie din Bucuresti, unde a dezvoltat o abordare integrativă a psihologiei clinice, care lua in considerare atat factorii biologici, cat si psihosociali. Aceasta este o abordare care este in acord cu tendinta internationala, care pune accent pe studiul interactiunii dintre factorii biologici si psihosociali.



## IV. CONCEPTUL

1. Noțiunea și numele ei
2. Generalizarea ei
3. Definiția ei
4. Conceptul prin echivoc
5. Conceptul prin efect de perspectivă
6. Conceptul prin entimemă
7. Respingerea conceptului de către clasicism
8. Uzul și abuzul de concept

Deși este modalitatea expresivă cea mai tipic barocă, conceptul\* sau *agudeza* există din toate timpurile. În-suși numele lui este un cuvînt obișnuit care, odată cu barocul, a început să aibă o semnificație nuanțată într-un sens special; dar atît numele cît și noțiunea pe care o desemnează sînt cu mult anterioare barocului.

*Concepto* este atestat în Spania din primii ani ai secolului al XVI-lea și apare, în mod special, la scriitorii de cultură italiană cum sînt Garcilaso sau Boscán<sup>1</sup>. Nimic mai firesc, din moment ce cuvîntul a fost luat din italiană, unde apare încă din primele secole ale formării limbii, cu accepția de „idee” sau „conținut ideologic”. Derivarea semantică în sens baroc se explică fără îndoială prin insistența cu care poezia petrarchistă exprimă acest conținut ideologic prin metafore și imagini mai mult sau mai puțin abstracte. Grație acestui fapt, era firesc să se stabilească o relație asociativă între „idee exprimată” și „idee exprimată artificial”; și acest din urmă sens a prelevat în timpul perioadei baroce.

Alături de el, și cu un sens practic identic din punct de vedere stilistic, s-a dezvoltat în Spania cuvîntul „*agudeza*”, care figurează în texte scrise încă din secolul al XIII-lea și al cărui sens abstract s-a folosit mai ales începînd cu secolul al XVI-lea, cu accepția de „extremă subtilitate”, de „rezultat ultim al unui proces intelectual”; adică un sens paralel, de pildă cuvîntului „culme” în ex-

\* Termenul va fi folosit de-a lungul acestui capitol și în următoarele, cu sensul de procedeu stilistic, de unde s-a derivat în Spania *conceptismul*, direcție de creație specifică literaturii barocului (nota trad.).

<sup>1</sup> Cf. J. Corominas, *Diccionario crítico etimológico de la lengua castellana*, vol. I, Madrid 1954, p. 874.

presia „fază culminantă“ sau termenului *pointe*, care îi corespunde în franceză.

Destul de curioasă este constatarea că, în sens baroc, conceptul, deși a fost un fapt atît de curent în Franța ca și în celelalte țări ale Occidentului, în timpul secolului al XVII-lea, nu are astăzi o denumire specifică în franceză. Teoreticienii francezi folosesc în mod obișnuit cuvîntul italian *conchetto* cu pluralul adaptat francezei, *conzettis*. Dacă s-ar căuta un cuvînt francez care să se potrivească mai bine situației, acesta ar fi fără îndoială *pointe*, a cărui evoluție semantică datorează ceva din sensul său stilistic exemplului oferit de termenul spaniol *agudeza*. Desigur că între concept și *pointe* se interpun, în limba actuală, anumite diferențe de nuanță, care provin mai ales din sensurile care s-au adăugat ulterior cuvîntului din franceză. Și cu toate acestea, în lipsa altui termen mai potrivit, *pointe* corespunde perfect, în cadrul barocului francez, termenului italian *conchetto* și celui castilian *agudeza*<sup>2</sup>.

Evoluția cuvîntului ar fi instructivă, deși pînă acum nimeni nu s-a ocupat de ea, în sensul în care interesează aici. *Pointe*, în accepția de „procedeu stilistic“, apare încă din epoca de tranziție de la Renaștere la Baroc. Îl întîlnim la Montaigne, care socotește că *pointe* constituie un ornament obligatoriu al poeziei și adaugă că Seneca, de exemplu, se caracterizează prin marele număr de *pointes* și *saillies*<sup>3</sup>, cuvînt, acesta din urmă, care exprimă aceeași idee. Dictionarul lui Nicot menționează încă din 1606 „la pointe de l'esprit“ cu sensul de „acies ingenii“<sup>4</sup>. Desigur, teoreticienii poeziei se fac că ignorează importanța crescîndă a cuvîntului. Vauquelin de la Fresnaye, de exemplu, autorul unui opuscul *Art poétique*, publicat în 1605, dar care reprezintă în realitate idealurile artistice ale generației precedente, pare să ignore termenul și importanța lui din punctul de vedere al poeziei. Pentru el, cert

<sup>2</sup> Identitatea între *pointe* și concept este atestată de D. Bouhours, *De la manière de bien penser dans les ouvrages de l'esprit*, Lyon 1691, p. 20.

<sup>3</sup> Montaigne, *Essais*, II, 10.

<sup>4</sup> Nicot, *Dictionnaire*, Paris 1606, p. 492.



este că epigrama trebuie să fie așa cum i-o cere definiția, „scurtă, pătrunzătoare și subtilă”<sup>5</sup>, trebuind să se înțeleagă că acțiunea „pătrunzătoare” este chiar aceea a termenului *pointe*; dar faptul că nu se menționează cuvântul însuși, părea să autorizeze ideea că nu îi era cunoscut. Totuși, încă din 1600, poetul însuși își bătea joc în versurile sale de acele „pointes figurées” căutate de mulți scriitori<sup>6</sup>: astfel încît e mai logic să se conchidă că termenul și ideea au apărut în vremea aceea ca niște noutăți pe care le respingea poetul-critic, adoptînd o atitudine conservatoare și neavînd încredere în inovațiile stilului baroc. Este posibil ca aceeași explicație să servească și în cazul lui Mathurin Régnier, care scrie că nu este „pătrunzător”<sup>7</sup>, pentru a spune că nu are spirit satiric sau, mai exact, că a sa *pointe* este lipsită de virulență.

Începînd cu primele decade ale secolului al XVII-lea, cuvîntul pare să fi fost totuși definitiv acceptat în terminologia critică. Știm de la vechii biografi ai lui Malherbe, că acest mentor al poeziei considera că prietenul său Maynard, ale cărui amabile producții poetice le favoriza și aprecia, reunea alături de multe merite defectul de a nu avea suficientă „pointe”<sup>8</sup>. Același termen apare de mai multe ori în corespondența literară a lui Balzac<sup>9</sup>; dar în anii următori ajunge atît de curent, încît Cyrano de Bergérac nu a ezitat să intituleze *Entretiens pointus* o scurtă dizertație și antologie pe care o dedica chiar studiului acestei noi modalități.

Începînd cu această epocă, cuvîntul francez nu pare să fi suferit nici o eclipsare. Totuși, moda *pointes*-lor, care

---

<sup>5</sup> J. Vauquelin de la Fresnaye, *Art poétique*, édition par G. Pellissier, p. 142: „brève, rentrante et subtile”. Cf. totuși în același poem, p. 112:

*cuvintele și pointes-le voastre să fie deci exprimate  
în figuri care sînt pe placul Muzelor.*

<sup>6</sup> Citat de Alan Boase, în *Revue des sciences humaines*, 1949, p. 166. Același autor menționează de asemenea un sonet din 1603, publicat în *Les Muses ralliées* și intitulat: *De ceux qui mal à propos recherchent les pointes où il n'y a point de sens.*

<sup>7</sup> M. Régnier, *Satires*, III, V, 94.

<sup>8</sup> F. Gohin, în Fr. Maynard, *Poésies*, Paris 1927, p. XVII.

<sup>9</sup> De ex. *Scrisoarea* din 15. 8. 1616, adresată lui Coeffeteau.

fusesse atît de persistentă și de agresivă pînă la jumătatea secolului, a început să fie discreditată la generațiile următoare; astfel încît Boileau, la timpul său, a putut s-o condamne fără ca vreun apărător al vechilor mode să i se împotrivească, căci era vorba de un procedeu artistic care deja înaintea lui Boileau nu se mai folosea sau, cel puțin, își pierduse impetuozitatea. Cu toate acestea, paragraful pe care i-l dedică în *Art poétique*, continuă să fie important, pentru că indică linia urmată de clasici, referitoare la tehnicile stilistice ale generației anterioare.

În primul rînd, Boileau credea că moda conceptelor și a *pointes*-lor venea din Italia. Impresia marelui critic corespunde realității doar pe jumătate, întrucît Spania a contribuit în aceeași măsură ca și Italia la răspîndirea gustului baroc pe cuprinsul întregii Europe. Este un fapt cunoscut că trăsăturile „conceptiste” și *las agudezas*, realizate într-un stil prin excelență baroc, sînt frecvente în poezia spaniolă tradițională, începînd cu secolul al XV-lea, în așa fel încît, cel puțin în Spania, barocul secolului al XVII-lea întilnea un teren nu numai propice, dar și pregătît cu grijă, de o uimitoare maturitate, gata să-l primească și să-l asimileze. Oricum ar fi, în ceea ce ne privește, considerăm preferabil să imputăm responsabilitatea noilor mode ale secolului lui Boileau, nu altor țări, ci mai degrabă unei evoluții firești a artei și a ideilor, care în mod inevitabil a condus la formulele baroce, fără a ține prea mult seama de granițele sau contingențele naționale<sup>10</sup>.

Boileau afirmă de asemenea că „poporul, orbit de falsul lor farmec” s-a lăsat sedus de zorzoanele stilistice ale

---

<sup>10</sup> Totuși, n-ar fi greu să conchidem că Boileau avea perfectă și totală dreptate, în privința provenienței termenului *pointe*, dacă admitem că înțelegerea să se refere la *pointe*, doar în sensul de „terminare a sonetului, și incidental a altor poeme, prin intermediul unei imagini, asociații sau expresii deosebit de surprinzătoare”. Acest sens al cuvîntului, care este încă modern și curent, justifică fraza lui Boileau. Într-adevăr, acest fel de „încheieri” este frecvent la Petrarca, Tebaldeo și uneori la Ariosto; și ajung foarte numeroase la Tasso, chiar și în octavele poemului său (cf. de exemplu, II, 37; 39; II, 40; II, 52; II, 53). Dar se va vedea în continuare că e greu de admis că Boileau se gîndea la acest sens mai restrîns al cuvîntului.

epocii și a impus în mod universal moda conceptelor; detaliu, poate, mai dificil de acceptat decât cel anterior, căci este evident faptul că și cei mai mari poeți și-au plătit tributul modei. Dimpotrivă, s-ar putea spune că, cu cât mai subtili erau scriitorii și poeții, cu atât mai greu le era să facă abstracție de tentațiile baroce și de pericolele conceptului; de aceea ar fi o eroare ciudată să se creadă că această artă și aceste formule, al căror principal defect este cerebralismul lor exagerat, își datorau acceptarea acelor pe care Boileau îi numește depreciativ „le vulgaire“, adică acelor care nu dispun de criteriile „bunului gust“; ceea ce înseamnă că opusul apare cu mult mai sigur. Dar nu trebuie să se uite că, după părerea lui Boileau, baroc ajunge să se confunde cu „rău“ sau „imperfect“; confuzie firească dacă ne gândim că partea bună a barocului, unica ce persista încă, cu alt nume, era aceea pe care el însuși o recomandă în *Art poétique*, cu iluzia că ar fi ceva diferit și opus față de ceea ce o precedase.

Poetul descrie în continuare progresele din ce în ce mai supărătoare ale *pointe*-ei. Aceasta se strecoară mai întâi în madrigal, apoi în sonet și de acolo, treptat, în tragedie, în oratorie și în toate genurile așa-zis nobile. Așa că

*Vedem cum toți păstorii ce-și pling a lor ursită,  
Țin mai mult la poante decât la o iubită;  
Oricare-ar fi cuvîntul, el două fețe poartă  
În proză sau în versuri își are aceeași soartă*<sup>11</sup>

(tard. de Ionel Marinescu)

Această situație a durat pînă cînd „rațiunea violentată“ a intervenit în mod eficace punînd ordine în imaginație. De atunci, *la agudeza* a fost complet discreditată, și doar „din milă“ i s-a dat posibilitatea de a se menține în epi-

<sup>11</sup> Boileau, *Art poétique*, II:

*On vit tous les bergers dans leurs plaintes nouvelles  
fidèles à la pointe encor plus qu'à leurs belles,  
Chaque mot eut toujours deux visages divers;  
la prose le reçut aussi bien que les vers.*



grame; dar pînă și în acest caz, este tolerată doar cu o condiție, cerîndu-i-se mai ales

*ca ținînd la timp din minte,  
să pună preț pe spirit iar nu și pe cuvinte*<sup>12</sup>

(tard. de Ionel Marinescu)

După cum se poate vedea din textele pe care le-am menționat, dușmanul, după ideile lui Boileau, nu este atît *agudeza* în sine, cît „cele două fețe ale cuvîntului“, procedeul tipic baroc, ce constă în a atribui fiecărui cuvînt, fiecărei noțiuni exprimate, un sens ambiguu. Procedeul dihotomic cel mai ușor, mai simplu și, în consecință, cel mai propriu aceluia secol, era echivocul sau utilizarea unui cuvînt cu două sensuri în același timp, întîlnit de atîtea ori acolo unde ne așteptăm mai puțin în textele baroce și asupra căruia vom avea ocazia să revenim în cele ce urmează. Tocmai prin ușurința și abundența sa, echivocul îl scandalizează cel mai mult pe Boileau și pe clasici în general; așa încît, singurul mod ca *agudeza* să fie salvată era acela de a se abandona jocul de cuvinte și a se trece la jocul de noțiuni, în loc să se continue exercițiul îndeminatic și steril al înfruntării cuvintelor care aparent se aseamănă, sau al disimulării a două noțiuni diferite sub un singur vesmînt.

Teoretic, deci, clasicismul respinge *la agudeza*. După cum se știe, acesta este doar începutul, căci procesul se va adînci, pînă la ultima condamnare a acestei „pointe

<sup>12</sup> Boileau, *Art poétique*, II:

*que sa finesse éclatant à propos  
roulât sur la pensée, et non points sur les mots.*

Aceste idei ale lui Boileau coincid cu acelea ale criticilor tradiționaliști din Spania, de exemplu cu ale lui Bartolomé Leonardo de Argensola, *Rimas*, vol. II, Zaragoza 1951, p. 197, unde afirmă „că jocul cu cuvîntul este ciupercă lamentabilă“ și că nu trebuie să fie obiect de poezie a arăta „înfruntarea cuvintelor“, și p. 154, unde respinge

*jocurile de cuvinte greoaie,  
hrană inutilă a unor și mai greoaie urechi.*

assassine“, la Verlaine, un foarte pasionat admirator, pe de altă parte, al conceptuosului Góngora. Este probabil că abandonînd *la agudeza*. Boileau proceda oarecum așa cum am văzut că Chaulieu făcuse cu spiritul. S-ar putea spune chiar, fără să exagerăm mai mult decît însuși Chaulieu, că a respinge *la agudeza* este o *agudeza* și mai mare și că trebuie s-o interpretăm ca atare; și anume, ca expresia unui dezacord cu abuzurile, dar nu ca o totală condamnare a folosirii ei. Dovada faptului se află în prezența, în poeziile lui Boileau, a unor versuri care demonstrează că la vremea lui nu era mai puțin „bel esprit“ decît ceilalți. Astfel, într-un sonet, plînge pierderea unei tinere pe care o aprecia în mod vădit, și al cărei elogiu se sfîrșește cu o *pointe* categoric barocă<sup>13</sup>; și, de asemenea în finalul strofelor sale închinat lui Molière, la care ne vom referi din nou mai departe. Toate acestea par să demonstreze că artificiile spiritului nu sînt în mod fundamental dușmanii săi cei mai mari și că nu numai o dată i-a plăcut, ca oricui, să glumească „sur un mot en passant“ și să găsească cel mai bun mijloc de a plasa o strălucită *agudeza* la sfîrșitul unui madrigal: lucru perfect firesc, dacă nu vrem să-l transformăm pe poet într-un pedant fără personalitate, agățîndu-se cu disperare de un cod al onoarei poetice, cînd de fapt prima onoare poetică a clasicilor și a tuturor celorlalți este poezia.

## 2

Și cu toate acestea, comprehensiunea clasică a cuvîntului a influențat evoluția sensurilor sale, în așa fel încît, odată cu reprobarea autentică sau prost înțeleasă a termenului *pointe*, cuvîntul a continuat să se folosească

<sup>13</sup> Boileau, *Sonnet sur la mort d'une parente*, în *Oeuvres*, préface de G. Mongrédien, Paris 1943, p. 328;

*Iris, ai fost atunci mai puțin de plîns ca mine;  
și, deși o soartă tristă ți-a răpit viața  
vai, pierzîndu-te, am pierdut mai mult ca tine.*

doar într-un sens mai restrâns, singurul în care utilizarea sa poetică părea încă autorizată. În versurile lui Boileau pe care le transcriam mai sus, este evident că *pointe* coincide exact cu *concetto*, cum este firesc în franceza secolului al XVII-lea. Dar mai târziu a ajuns să aibă o nuanță epigramatică. Ideea pe care o trezește azi este aceea de loc geometric al efectelor stilistice, de punct al unei comunicări înspre care converg o serie de efecte, în timp ce conceptul acoperă o sferă noțională mai întinsă, al cărei conținut vom încerca să-l examinăm.

Conceptul desemnează un anumit procedeu de stil care, fără a ajunge să formeze o figură poetică sau o imagine, oferă transpuneri plastice ale realității și servește drept podoabă a formei. Manualele de stilistică nu îl consideră de obicei un obiect de studiu, poate din cauza dificultății pe care o prezintă definirea și gruparea metodică a conceptelor. Totuși, prezența insistentă și practic inevitabilă a conceptului este trăsătura fundamentală și cea mai evidentă a stilului baroc; așa încît, nu este posibil să fie trecută cu vederea problema pe care o ridică, fără a se pierde toate rezultatele posibile ale analizei acestui stil.

Conceptul, nu numai că este foarte frecvent în timpul așa-numitei „epoci fericite” a barocului literar, dar se folosește chiar în mod abuziv, ajungînd să ascundă adevăratele linii ale compoziției. Opera lui Gracián sau anumite scrieri ale lui Quevedo, de pildă, pot fi comparate, pînă la un anumit punct, cu acele mobile baroce, de care s-a vorbit mai sus, al căror profil le travestește și le ascunde complet dimensiunile funcționale. Fie că este vorba de folosire sau abuz, de proză sau de poezie, este aproape universal recunoscut faptul că existența conceptului este indispensabilă literaturii, după cum ornamentul este indispensabil arhitecturii. Folosirea lui s-ar putea explica, și a fost explicată, prin tendința predominantă în aceeași epocă și în artele plastice, adică prin tendința de a ascunde formele și proporțiile reale, de a da o importanță preponderentă gratuitului și nu utilului și funcționalului. Nici nu trebuie să mai discutăm aici bazele acestei ipoteze, cu atît mai mult cu cît avem speranța că alte justificări mai pertinente vor putea să apară la sfîrșitul acestei analize.



Pentru moment, este important să repetăm că nu se poate interpreta conceptul drept un ornament inutil, un lux gratuit al stilistului, ci drept unicul limbaj al literaturii. Vorbirea naturală este o formă goală, și doar artifiiciul îi dă viață și valoare artistică. Întreaga poetică a Barocului este de acord asupra acestui aspect. Pentru Tasso, grija ornamentației este una din cele trei probleme fundamentale ale poeziei<sup>14</sup>. Teoreticienii italieni l-au urmat aproape automat, și este generală în rindul lor opinia că „cine își închipuie poezia fără ornamente retorice, își imaginează primăvara fără flori“<sup>15</sup>. Gracián consideră, la fel, că „nu există frumusețe naturală, nici perfecțiune care să nu se degradeze dacă e lipsită de strălucirea artificului: acesta corectează ce e rău, și desăvârșește ce e bun“<sup>16</sup>. Și se știe că Tirso de Molina observa cu oarecare orgoliu și nu cu puțină satisfacție că:

*Toată Italia e discurs  
și toată Spania concept*<sup>17</sup>.

Cum această observație nu este deloc exactă, trebuie s-o considerăm drept un efect al patriotismului poetului, o glorificare a „conceptismului“ național; ceea ce înseamnă că elogiază necondiționat conceptul, considerînd drept un semn neîndoielnic de sărăcie, am spune chiar de mizerie, existența unei literaturi plină de „discursuri“, adică de un limbaj nonfigurant<sup>18</sup>.

<sup>14</sup> T. Tasso, *Discorso dell'arte poetica*, I. După el, cele trei fundamente ale artei literare, care justifică împărțirea tratatului său în trei discursuri, sînt alegerea, forma și ornamentația.

<sup>15</sup> Pietro Casaburi (1685), citat de B. Croce, *Storia dell'età barocca*, p. 176.

<sup>16</sup> B. Gracián, *Oráculo manual*, XII.

<sup>17</sup> Tirso de Molina, *La fingida Arcadia*.

<sup>18</sup> Lope de Vega, *La Desdicha por la honra*, Proemio (în *La Circe*, Madrid 1624, fol. 109, V), vrea ca în romanul său „stilul să nu fie nici prea grav încît, să-i plictisească pe cei ce nu înțeleg, nici prea lipsit de artă, încît să dea cu el de pămînt cei ce înțeleg“. De unde rezultă că înțelege prin „stil grav“, limbajul ornat și conceptuos și că stabilește, din punctul de vedere al criteriilor artistice, cele două categorii pe care le-am semnalat deja, de cititori care „nu înțeleg“ în opoziție cu cei care „înțeleg“, adică au „bun gust“.

Într-adevăr, pentru cei din epoca barocă, bogăția invențiilor rare și a conceptelor alimentează adevărata literatură sau cel puțin constituie meritul ei cel mai apreciat. În Franța, la generația următoare, entuziasmul a scăzut, înlesnind venirea Părintelui Bouhours, „bel esprit“ în cel mai înalt grad, care declară totuși că aceste abstracții metaforice și aceste „alegorii cu care se desfată spaniolii și italienii sînt pentru noi niște figuri extravagante“<sup>19</sup>. Dar este vorba din nou de patriotism literar, de data aceasta în sens contrar, căci literatura franceză a timpului același își face un titlu de glorie din eliminarea conceptului și cultivarea unor valori estetice exclusiv naționale.

Totuși, în ciuda severei mișcări de represiune la care era supus în Franța, în timpul celei de a doua jumătăți a secolului, conceptul a făcut înconjurul întregului continent. Pretutindeni a avut admiratori și adepți neînfrînați, înclinați adesea spre cele mai mari extravagante, după cum a avut parte și de defăimători; dar nu este sigur că înșiși detractorii vor fi scăpat complet de contaminarea lui.

Se știe că, din plăcere și uneori din motive politice, Lope de Vega a fost adversarul conceptiștilor și în special al lui Góngora; dar se mai știe și că, în ciuda acestui fapt, Lope și-a plătit la rîndul său tributul modei, fiind și el conceptist la vremea sa. La fel, după ce și-a renegat rătăcirile tinereții, Malherbe și-a făcut un ideal, nici mai mult nici mai puțin decît din a face versuri cu ideile și expresiile prozei; și într-atît de departe și-a dus scrupulele, încît a ajuns să-i reproșeze lui Mathurin Régnier faptul de a fi reprezentat Franța ca pe o nimfă care fugea plîngînd de mizeriile războiului, căci, spunea el, Franța niciodată nu s-a mișcat de la locul ei. E greu să ne

---

<sup>19</sup> Dom. Bouhours *Entretiens d'Ariste et d'Eugène*, II, în fața acestei atitudini clasice, se poate invoca atitudinea barocă a lui Cyrano de Bergérac, *Oeuvres diverses*, Paris 1933, p. 113, care, reprobind formulele literare introduse de Scarron, spune că acesta „a ajuns la o asemenea bestialitate, încît a surghiunit pointesle și ideile din compoziția operelor sale. Cînd, în lecturile sale, din nenorocire întilnește vreuna, s-ar spune, după oroarea care îl cuprinde, că a dat cu ochii de un balaur“.

închipuim o cenzurare mai îndărătnică și o imaginație mai vulgară. Totuși, același Malherbe s-a lăsat sedus de vechile amintiri și de noile rezonanțe ale artei, care intrau de peste tot în austerul său cabinet de lucru; și, asemenea celorlalți poeți, prieteni sau dușmani lui, și-a plătit tributul curentului dominant, atunci când, în *Ode à la Reine*, compară lacrimile acesteia, la moartea lui Henric al IV-lea, cu „Sena furioasă, ce-și revarsă apele peste cheiurile Parisului”<sup>20</sup>; sau când, vorbind despre Rege, se întreabă:

*care pământ nu fumegă  
de-a faimei lui mireasmă?*<sup>21</sup>

Dacă aceasta este atitudinea celor mai rezervați, se va înțelege ușor cât de mari și de numeroase vor fi fost excesele spiritelor medii, care de obicei, în toate timpurile, suplinesc lipsa de personalitate cu imitația exagerată a modei. Salvador Jacinto Polo de Medina descrie cu destul umor unul dintre aceste personaje. Nobilul său „are dosare cu însemnări de concepte etichetate în felul următor: concepte pentru ziua de Paști; concepte pentru Dumineca Floriilor; concepte pentru ochi albaștri și de culoarea lemnului de nuc; concepte pentru căderea și ridi-

---

<sup>20</sup> Malherbe, *Vers funèbres sur la mort de Henry le Grand*, în *Poésies*, p. 165:

*C'est la Seine en fureur, qui déborde ses ondes  
sur les quais de Paris.*

Această imagine ar putea fi ecoul aceleia pe care, cu mulți ani în urmă o folosise în *Les Larmes de Saint-Pierre* (Ibidem, p. 215):

*Și lacrimile lui ce-adineauri coborau potolit,  
par acum un torent ce din înalții munți,  
încercînd și distrugînd cîmpiile învecinate,  
vrea să transforme universul într-un singur element.*

<sup>21</sup> Malherbe, *Ode sur l'attentat commis sur la personne de Sa Majesté*, *Poésies*, p. 19, Cf. Mairet, *Sylvie*, 1, 2:

*toată cîmpia fumegă deja  
de răsuflarea cailor soarelui.*



care a unei doamne<sup>22</sup>. Nu sintem departe de bufonul lui Tirso de Molina care știe să-i cînte Melisei sale:

*cuplete, cînd dulce privește,  
cînd suspină și tușește;  
cînd tace sau vorbește,  
cînd se-așază, cînd pornește,  
cînd e palidă sau roșește,  
cînd nebună mă disprețuiește,  
cînd scuipă sau îi curge nasul<sup>23</sup>.*

Fără să meargă atît de departe, Shakespeare dă dovadă de un gust cu desăvîrșire baroc, cînd compară frumusețea Julietei, întrezărită de Romeo pe întuneric, cu un „giuvaer de preț în urechea unei etiopiene”<sup>24</sup>; sau cînd spune că, după comiterea crimei, Macbeth „nu-și poate încinge cauza cu cordonul Justiției”<sup>25</sup>. Chiar dacă am admite vechiul punct de vedere conform căruia „conceptismul” este un fel de boală a stilului, trebuie să mărturisim că această boală a făcut victime ilustre, fapt pe care nu ne este permis să-l trecem cu vederea. Este vorba, deci, de a cerceta în ce constă exact conceptul și care sînt posibilitățile și limitele lui.

### 3

S-a încercat de multe ori definirea lui: dar în majoritatea cazurilor, este vorba doar de aproximări, care nu ating fondul problemei. Noțiunea era nouă și, așa cum am mai arătat, teoreticienii au întîrziat s-o ia în serios. Primul care pare să-i fi acordat o oarecare importanță a

---

<sup>22</sup> S. J. Polo de Medina, *Obras escogidas*, Madrid 1931, p. 228—29. Cf. la Lope de Vega, *La Dorotea*, ediție de Américo Castro, Madrid (1913), p. 53, unde Dorotea „auzind un cuvînt elegant, îl scrie într-un carnețel și fie că se potrivește, fie că nu, îl debitează cînd vorbește”.

<sup>23</sup> Tirso de Molina, *El Vergonzoso en palacio*, I, 4.

<sup>24</sup> Shakespeare, *Romeo, and Juliet*, I, 5.

<sup>25</sup> Shakespeare, *Macbeth*, V, 2.

fost López Pinciano; dar în zadar am căuta în tratatul său o definiție adevărată, căci refuză, nu numai s-o dea dar să o și caute. Pentru a se dezvinovăți, vine cu dublul pretext că anticii nu l-au prevăzut în tratatele lor și că n-ar fi posibil să se găsească o definiție sigură, din pricina varietății aproape infinite a conceptelor. Ca o dovadă a acestui fapt, López Pinciano arată că, dacă li s-ar propune unui număr de o sută de poeți să caute concepte referitoare la o temă anumită, ar fi foarte probabil să se ajungă la o sută de rezultate diferite<sup>26</sup>. Acest raționament este lipsit de fundament, căci, pe lângă faptul că s-ar putea realiza același lucru cu un oximoron sau o metaforă, nu există vreo incompatibilitate între varietatea aparentă și unitatea de procedeu a tehnicilor stilistice.

În lipsa unei definiții, López Pinciano distinge trei categorii de concepte și anume, cele grave, rezervate poemului epic și personajelor ilustre, cele ascuțite și cele circumflexe. Acestea din urmă, a căror descriere nu este deloc clară, se pare că ar trebui interpretate ca niște concepte medii sau moderate. Se vede, prin urmare, că totul plutește încă într-o nebulozitate din care criticul nu reușește să desprindă trăsăturile dominante și nici rolul exact al conceptului.

La fel se întâmplă cu Lope de Vega, care definise conceptele drept „imagini ale lucrurilor”<sup>27</sup>. Explicația nu este nici clară, nici completă, căci ar putea fi aplicată oricărui trop sau figuri de stil. Pe lângă aceasta, totul se reduce la o interpretare moștenită de la Tasso, care definea în același fel conceptele, dar referindu-se la o semnificație pur filozofică a cuvântului<sup>28</sup>.

Pentru Gracián, autor, după cum se știe, al unui adevărat tratat dedicat studiului conceptului, acesta constituie însăși baza stilului literar, fără de care limbajul poetic ar fi imposibil. Totuși, noțiunile lui nu sînt cu mult mai

<sup>26</sup> López Pinciano, *Filosofia poética*, Madrid 1596.

<sup>27</sup> Lope de Vega, *Introducción a la justa poética*: „Concepte care sînt imagini ale lucrurilor”, citat de J. G. Montesinos, în Lope de Vega, *Poésas líricas*, vol. I, Madrid 1925, p. 22.

<sup>28</sup> T. Tasso, *Discorso sull'arte poetica*, II: „Conceptele sînt imaginile lucrurilor pe care oamenii și le formează în mod diferit în spirit, după cum diferă imaginația lor”.

clare decât acelea ale predecesorilor săi; și datorită acestui fapt, în ciuda numeroaselor secțiuni și diviziuni ale celebrului său tratat despre *Agudeza y arte de ingenio*, acesta constituie mai degrabă o amplă antologie de concepte, decât o expunere a teoriei sale. În ciuda acestui fapt, important este că Gracián distinge în mod fundamental în concept „o strălucită concordanță, o armonioasă corelație între două sau trei extreme cognoscibile, exprimată printr-un act de gândire”<sup>29</sup>; adică, redusă la o formulă pe care o cunoaștem deja, conceptul ar trebui să fie o asociere surprinzătoare, într-o singură unitate, a două idei foarte depărtate și greu de conciliat<sup>30</sup>. Astfel interpretată, definiția lui ajunge să coincidă mai mult sau mai puțin cu aceea a lui Matteo Pellegrini, pentru care „*agudeza* nu constă într-un raționament, ci într-un cuvânt, ce poate avea mai multe părți, dar în ciuda acestui fapt, în mod virtual cel puțin, va fi întotdeauna unul singur”<sup>31</sup>. Toate acestea sînt lipsite fără îndoială de precizie, dar cu aceste încercări de pătrundere în structura conceptului, nu putem să nu facem un pas înainte, căci întîlnim din nou prezența simultană a două noțiuni extreme și a punții pe care imaginația barocă o aruncă între ele.

În prefața la *Entretiens pointus*, Cyrano de Bergerac se ocupă, la rîndul său, de natura *pointe*-ei. Ambiția sa nu urmărește să-i dea o definiție exactă, ci pretinde să

---

<sup>29</sup> B. Gracián, *Agudeza*, II.

<sup>30</sup> Este curios că această definiție nu coincide cu aceea pe care o deduce din studiul lui Gracián Dr. E. Sarmiento și după el, T. E. May, *On interpretation of Gracián's Agudeza y arte de ingenio* în *Hispanis Review*, XVII (1948), p. 275—300; după ambii cercetători, definiția pe care Gracián o dă conceptului se poate reduce la „continuarea procesului logic început, sau chiar implicat uneori de un trop obișnuit”. Cf. T. E. May, *Gracián's idea of the „concepto”* în *Hispanic Review*, 1950, p. 15—41, și E. Correa Galderón, *Sobre Gracián y su Agudeza y arte de Ingenio* în *Revista de las Ideas estéticas*, 8 (1944), p. 75—80. La Mesnardière, *Les Poésies*, Paris, 1656, în prefață, face aluzie la „artificiu care este o piesă a inteligenței” de unde se înțelege că pentru acest autor conceptul este de asemenea un procedeu logic.

<sup>31</sup> Matteo Pellegrini, *Della acutezza*, Genova 1633, p. 3: „L'acutezza non consiste in un ragionamento, ma in un detto, in quale può si aver molte parti, ma con tutto ciò, almeno virtualmente, sarà sempre uno”.



evoce citeva din trăsăturile ei cele mai caracteristice, pentru a contribui astfel la înțelegerea ei, și fără pretenția de a ne conduce pe căi definitiv stabilite. Aflăm astfel că „*agudeza* nu este de acord cu rațiunea“ și că „reduce toate lucrurile la scara necesară pentru recrearea lor, fără a ține seama de propria lor substanță“; ceea ce este destul de exact, în măsura în care atrage atenția asupra uneia din trăsăturile literaturii cerebrale, de a reduce realitatea la canonul imaginației, în loc de a proceda, asemenea artei realiste, invers. Pe de altă parte, Cyrano semnalează faptul că *pointe*-ei i se cere doar o aparență de realitate, fără a i se căuta corespondența exactă cu ceea ce este sigur sau adevărat: „numai să strălucească, restul nu interesează; și dacă, pe de altă parte, i se descoperă defecte, acestea se purifică grație focului ce o însoțește“<sup>32</sup>.

Această opinie, care încearcă să reabiliteze *agudeza*<sup>33</sup>, este un fel de poartă deschisă tuturor abuzurilor celor înclinați spre jocuri de cuvinte și a autorilor de *pointes* cu tot dinadinsul, cum era însuși Cyrano.

Pentru Sforza Pallavicino, conceptul se poate reduce la o definiție unică și fundamentală: este „o observație surprinzătoare cuprinsă într-o expresie scurtă“. Și pentru că această definiție este evident insuficientă, autorul ne demonstrează mai departe ingeniozitatea cu care distinge între numeroasele clase de „observații“, ajungând să stabilească cel puțin opt tipuri de *agudezas*. Prima constă în „a scoate dintr-o propoziție contrariul a ceea ce s-ar putea aștepta“. Alta este „a da neașteptat dreptate adversarului și a demonstra totodată că acest lucru îi este potrivit“; sau „în a face deodată o observație curioasă despre ceea ce se spune, dar nu opusă celei așteptate, ci bazată pe vreo circumstanță a narațiunii, cunoscută deja, dar a cărei

<sup>32</sup> Cyrano de Bergerac, *Entretiens pointus*, în *Oeuvres diverses*, Paris 1933, p. 163.

<sup>33</sup> Poate împotriva unei observații cum este cea a lui Corneille, citat de R. Bray, *La préciosité*, p. 199: „*Pointe* nu este, la drept vorbind, decât o lumină falsă a cărei strălucire dovedește o oarecare vivacitate de spirit, dar care este lipsită de soliditatea raționamentului“ Cf. Fr. Vavasseur, *De epigrammate*, Paris 1647: „Falsitatea frumoasă este o minciună plauzibilă“.

curiozitate n-a fost remarcată<sup>34</sup>. *Grosso modo*, varietățile care urmează ar putea fi reduse la figuri deja cunoscute, așa cum sînt de pildă silepsa, jocul de cuvinte, exagerarea și contrastul<sup>34</sup>. Este curios că în ciuda unei observații atît de minuțioase a detaliilor și a caracterului de formulă al conceptului, autorul nu a ajuns să distingă, așa cum o făcuse înainte Pellegrini și Gracián, adevărata unitate de fond a acestuia, ce constă în dualismul său și în distanța exagerată dintre extremele sale.

Într-adevăr, pentru el, ca și pentru toți ceilalți, frumusețea conceptului constă în „imprevizibila sa noutate“<sup>35</sup>; dar nu ne poate spune nimic despre metodele cele mai adecvate pentru a se ajunge la obținerea acestui efect, nici asupra mecanismului logic sau psihologic al surprizelor. Totuși, dacă ar fi să combinăm observațiile lui Cyrano, sugestiile lui Gracián și Pellegrini, care semnalau, referitor la *agudeza*, asocierea a două noțiuni extreme și contrare, cu expresia lui Boileau, după care *pointe* este un „cuvînt cu două fețe“, putem să deducem că este vorba, în toate aceste cazuri, de o deghizare stilistică ce răspunde aceluiași preocupări comune tuturor autorilor examinați mai sus. Asemenea personificării și a tuturor celorlalte procedee dihotomice, conceptul urmărește reprezentarea unei bivalențe. Prima prezență este aceea a termenului propriu, căreia i se alătură, prin intermediul unei rapide asociații sau uneori a unui fals silogism, o a doua prezență care îndreaptă imaginația în direcția unor idei și planuri total diferite și foarte depărtate de primul termen al conceptului, dar fără a per-

<sup>34</sup> Sforza Pallavicino, *Arte dello stile*, Bologna 1647, p. 131—134.

<sup>35</sup> Sforza Pallavicino, *Arte dello stile*, Bologna 1647, p. 131: Conceptul formează de asemenea un obiect de studiu pentru Emanuele Tesauro, *Il Cannocchiale aristotelico, o sia idea aelle acutezze eroiche, volgarmente chiamate imprese*, Veneția 1655, care a circulat de asemenea într-o proastă traducere castiliană. Tesauro consideră că *agudeza* este „un mod de vorbire figurat și ingenios“ și distinge pînă la opt feluri de concepte bazate pe metafore de proporție, de atribuire, de echivoc, de hipotipoză, de hiperbolă, de opoziție și de decepție. Despre opiniile italiene în general, recomandăm de asemenea Giulio Marzot, *Teoretici secenteschi del concettismo in L'ingegno e il genio del seicento*, Florența 1944, p. 37—64.

mite ca acesta să fie pierdut din vedere. Acest termen se află astfel alăturat unor idei și concepte, care în mod normal nu trebuiau să se întâlnească cu el și care se prezintă spiritului dintr-o dată, ca efect al unei împrejurări întâmplătoare. În felul acesta, *agudeza* devine în realitate o sinteză a două noțiuni, prin intermediul unui punct de aderență momentan și fortuit, care nu are nimic comun cu substanța fundamental diversă a celor două noțiuni: această aderență, pe care spiritul o prinde din zbor, printr-o asociație întâmplătoare, o consonanță sau un sofism, este „focul” conceptului, ca să folosim un termen menționat de Cyrano de Bergérac. Privită din alt punct de vedere, *agudeza* devine, fără a depăși dualismul fundamental, combinația ingenioasă a sensului natural al cuvântului cu artificul ce îi dă viață și îl „perfecționează”.

Astfel definit, conceptul ar putea să fie confundat cu metafora; și este sigur că, pînă la un anumit punct, ambele figuri sînt confundabile. Numai că metafora obișnuiește să asocieze două noțiuni care aparțin unor planuri mai mult sau mai puțin diferite, servindu-se de trăsături comune și evidente, astfel încît identificarea nu numai că nu repugnă gîndirii, dar apare firească și ușor de înțeles. Dacă un poet spune, de exemplu, „razele privirii sale” sau „aurul părului său”, este vorba de asociații permanente, a căror bază este întotdeauna o comparație ușor de întrevăzut. Dar cînd, de exemplu, un poet francez numește păsările „*voleurs des bois*”<sup>36</sup>, problema devine cu mult mai complicată. *Agudeza* constă, așa cum am spus, în a închide în cuvîntul „*voleur*” două sensuri diferite; ceea ce, în paranteză fie spus, nu era greu de realizat, căci verbul „*voler*” înseamnă în franceză două lucruri diferite, „a zbura” și „a fura”. Înțelegem, deci, că în intenția poetului este vorba de un echivoc, căci păsările sînt în același timp ființe care zboară și cîntăreți ce-i răpesc pe cei care îi ascultă. Nu este vorba, prin urmare, ca în cazul metaforei, de o comparație de bază al cărei prim termen a dispărut, ci de două comparații,

<sup>36</sup> Părintele Pierre de Saint-Louis, *La Magdeleine au désert*, în *Recueil de pièces choisies*, La Haye 1719, vol. II, p. 33.



realizate în sensuri foarte diverse și produse în același fel ca și la metaforă: ceea ce face să avem un singur obiect reprezentat printr-o dublă metaforă.

În exemplul semnalat, realitatea este și mai complicată încă, pentru că dacă „voler“ are într-adevăr un dublu sens, cuvântul „voleur“ înseamnă doar „hoț“. Astfel că în aparență nu există decât o singură metaforă posibilă, aceea pe care am notat-o în al doilea rînd. Totuși, este evident că, astfel izolată, imaginea este lipsită de sens și n-ar fi posibil, să denumim păsările „hoți ai pădurilor“, dacă nu ar exista, dincolo de această idee, o aluzie la un sens complementar. Acest al doilea sens există, cum tocmai am văzut, dar nu se află exprimat direct, astfel încît trebuie să mergem în căutarea lui; și, cu atît mai mult cu cît nu e vorba de o operație conștientă, ci de o asociere mai mult sau mai puțin rapidă, escamotarea celei de a doua metafore mărește impresia de dualitate, căci, în același timp, imaginația se joacă cu dualismul „a fura“ — „a zbura“ și cu relația „cunoscut“ — „necunoscut“.

De asemenea, conceptul, asemenea metaforei, se va bucura, evident, de un prestigiu cu atît mai mare, cu cît mai îndepărtate sînt, în vorbirea curentă, sferile celor doi termeni de bază ai ei. Sau, am spune odată cu Pellegrini că „artificiul, pentru a produce efectul surprinzător, va trebui să fie ciudat și prin urmare să ocolească obișnuitul“<sup>37</sup>; și de aici, cunoscutele excese ale imaginației „conceptiste“. Pe de altă parte, „două cuvinte obscure alăturate, devin luminoase“<sup>38</sup>, ceea ce explică cealaltă tendință a „conceptismului“ de a atinge în asociațiile sale

<sup>37</sup> Matteo Pellegrini, *Della acutezza*, p. 30: „L'artificio per produrre il mirabile dovrà esser rare, e cioè fuggire il comune“. Cf. opinia identică a unui critic modern, care cu greu ar putea fi acuzat de barochism, R. Wellek, *Teoria literaria*, Madrid 1953 p. 428: „Doar dacă se produce o adevărată fuziune, valoarea poemului se mărește în proporție directă cu diversitatea materialelor sale“. Sursa comună se află la Quintilian, *Institutiones oratoriae*, VIII, 6 („Este deci plăcută în vorbire noutatea și schimbarea și mai mult delectează cuvintele neașteptate“) și mai ales, VIII, 3 („Căci elocința care nu trezește uimirea, o consider fără nici o valoare“).

<sup>38</sup> Emm. Tesauro, *Il Cannocchiale aristotelico*, Veneția 1655, p. 78: „Duo detti oscuri insieme accozzati divengono luminosi“.

o anumită obscuritate, de a reuni noțiuni ale căror afinități sînt dificil de întrevăzut, de a transforma într-o ade-vărată problemă identificarea comparațiilor care stau la baza conceptului.

## 4

Se pot distinge două feluri de concepte, după cum contactul între cei doi poli extremi se obține prin intermediul unei analogii exterioare, sau prin suprimarea termenului lor de legătură. Prima categorie, care, după cum am văzut, a meritat să fie cenzurată de către clasici, este aceea pe care o numim în mod curent jocuri de cuvinte sau echivocuri. Este vorba evident de o modalitate stilistică existentă dintotdeauna<sup>39</sup>; totuși, este în același timp foarte tipic barocă, nu numai prin frecvența ei constantă la toți scriitorii, dar mai ales prin valoarea artistică ce i s-a conferit în timpul aceleiași perioade. Pentru cercetătorii moderni ai tehnicii literare, care nu mai confundă arta cu artificul, jocul de cuvinte este o probă de ingeniozitate care n-are nimic comun cu literatura. Din punctul de vedere al generației baroce, dimpotrivă, aceste jocuri ale inteligenței erau considerate ca integrându-se perfect în opera de artă, cu drepturi egale cu ale celorlalți tropi sau figuri de stil. Dovada acestui fapt este că spiritele mai delicate și genurile mai grave o folosesc: pentru toți, jocul de cuvinte nu este un divertisment, ci un mijloc stilistic și un ornament al artei.

Mecanismul său este atît de simplu, încît aproape nici nu necesită vreo analiză. După Gracián, „artificul său

---

<sup>39</sup> Retorica franceză medievală o numea *contrepeterie* (de la *contrepeter*, „a imita, a pastșa”); cf. Godefroy, *Dictionnaire de l'ancienne langue française*, vol. II, p. 227, care reproduce vechea definiție a lui Pierre Michault, *Le Doctrinal de court* (1466), Genève 1522 fol. 87:

*cuvintele de la-nceput  
schimbați-le dibaci și tichuiți-le într-atît  
încît să extrageți din ele un dublu sens*

constă în folosirea unui cuvînt cu două semnificații, care să semene îndoiala în ceea ce vrea să spună<sup>40</sup>. Ar fi suficient să spunem că echivocul s-ar putea reprezenta grafic ca un loc comun înspre care converg cele două semnificații diferite. Astfel, cînd Cyrano de Bergérac, în scrisoarea sa spirituală *Contre l'hiver*, se joacă cu cele două sensuri ale cuvîntului „glace” („gheață” și „oglinză”)<sup>41</sup>, pentru a spune că iarna îi dă senzația că nu mai poate suporta ideea unei oglinzi, desenul conceptului ar fi un unghi format prin întîlnirea sensurilor „iarnă” și „oglinză” în punctul de coincidență „glace”. Acest desen ideal este acela care a dat numele său conceptului și *pointe*-ei.

Un prim mod de joc cu cuvintele, poate și cel mai simplu, este folosirea simplelor consonanțe în locul perfecte omonimii, proprie adevăratului echivoc. Acesta din urmă nu apare de exemplu în poemul lui Tasso, care are în schimb o adevărată pasiune pentru jocul de consonanțe, pentru repetiția de abia modulată printr-o diferență de tratament gramatical, pentru figura pe care retoricii o numesc traducere sau poliptoton. Se întîlnesc frecvent în versurile sale asociații ca „amante amata”<sup>42</sup> sau „precosso ripercote”<sup>43</sup> sau „urtato riurtar”<sup>44</sup> și multe altele. Chiar atunci cînd folosește într-o relație imediată cuvinte ca „rosso” și „riso”<sup>45</sup>, a căror consonanță e mai puțin apropiată, pare evident că intenția sa este aceea de a crea un dublu efect de asemănare exterioară și de contrast în conținut. Emulul său Giambatista Guarini este deja un specialist în tehnica jocului de cuvinte; dar și el se bazează în primul rînd pe paronomasie, unic factor comun al termenilor săi diverși; așa de pildă, în asocierea „fera” și „ferro”<sup>46</sup>, sau în explicația pe

<sup>40</sup> B. Gracián, *Agudeza y arte de ingenio*. Despre importanța jocului de cuvinte în Secolul de Aur, cf. Manuel Muñoz Cortés, *Aspectos estilísticos de Vélez de Guevara en su „Diablo Cojuelo”* în *Revista de Filología Española*, XXVII (1943), p. 48—76.

<sup>41</sup> Cyrano de Bergérac, *Oeuvres diverses*, ediție de F. Lachève, Paris (1933), p. 6—8.

<sup>42</sup> T. Tasso, *La Gerusalemme liberata*, II, 38.

<sup>43</sup> *Ibidem*, III, 24.

<sup>44</sup> *Ibidem*, XVI, 28.

<sup>45</sup> *Ibidem*, XX, 62 și *Aminta*, II, 2.

<sup>46</sup> Gb. Guarini, *Il Pastor fido*, I.



care o dă numelui lui „Amarilis“, prin „amaro“<sup>47</sup>. Efectele de consonanță, din ce în ce mai căutate, sînt și mai frecvente la Cavalerul Marino, la care se notează pe lîngă preocuparea crescîndă pentru omonimia relativă a termenilor, o preocupare egală pentru opoziția lor cea mai sistematică; de pildă în versurile care exprimă hotărîrea zeiței Venus de a se răzbuna pe gelozia lui Vulcan:

*s'ei volle cancellar corno con scorno  
io saprò vendicar scorno con corno;*<sup>48</sup>

sau în cealaltă răzbunare a aceleiași zeițe, împotriva lui Psiche:

*Pace non avrò mai, tanto ch'è pieno  
e lei sbranata e mè sbramata io veggia*<sup>49</sup>.

Ultimul rezultat al acestor consonanțe aparente este „discordia concors“ a lui Samuel Johnson, oximoronul, care după cum se știe, este una din preferințele constante ale poeziei baroce și constituie una din formele elementare ale contrastului.

Echivocul sau conceptul prin omonimie este familiar întregii literaturi a Secolului de Aur. Îl întîlnim adesea, de exemplu la Cervantes: „Dios que todo lo cura y todo es locura“<sup>50</sup>; sau, în altă parte, contrastul ce rezultă din

---

<sup>47</sup> Gb. Guarini, *Il pastor fido*, I, 2.

*Cruda Amarilli, che col nome ancora  
d'amar, ai lasso, amaramente insegna.*

V. și II, 1: „modestia molestia“.

<sup>48</sup> Gb. Marino, *L'Adone*, III, 45.

<sup>49</sup> *Ibidem*, IV, 245, Cf. din același autor, în afară de multe alte exemple pe care le omitem, I, 37:

*Fur queste efficacissime parole  
folli ch'al folle cor soffiaro orgoglio;*

și I, 190:

*più'l timor che'l timon governa e regge.*

<sup>50</sup> Cervantes, *La Galatea*, I.

disocierea numelui „Rosammunda“ în „rosa inmunda“<sup>51</sup>, sau foarte frecventul joc de cuvinte „hierro“ — „yerro“ în *Don Quijote*<sup>52</sup>. Un cercetător a numărat, la cei mai buni autori din Secolul de Aur, vreo 15 variante de echivoci legate de dublul sens al cuvântului „cardenal“<sup>53</sup>. Lope de Vega separă „ocaña“ în „oh, caña“<sup>54</sup>, așa cum Tirso de Molina citește „amar“ în „Tamar“ și „amo“ în „Amón“<sup>55</sup>. Același autor, de altfel mereu foarte pasionat pentru jocul de cuvinte, pune în gura unui bufon versuri cum sînt următoarele:

*El señor, que enamorado  
colige, por ser galán,  
que amor del tribú de Dan  
sale mejor despachado,  
no cesa de dar jamás,  
porque, so pena de olvido,  
Cupido se acaba en pido  
Y sus damas en da más*<sup>56</sup>

Și mai ingenios, Quevedo se bazează pe dublul sens al cuvântului „subtil“ („ingenios“ și „subțire“), pentru a spune despre o femeie excesiv de slabă că este „mai subtilă ca Escot“<sup>57</sup>. În sfîrșit, ar fi inutil să mai amintim

<sup>51</sup> Cervantes, *Persiles y Segismunda*, I, 14.

<sup>52</sup> Cf. același joc de cuvinte la Tirso de Molina, *Palabras y plumas*, I, 14 și în *Cancionero antequerano*, p. 116.

<sup>53</sup> H. N. Bershas, *Cardenales: the case history of a pun*, in *Romance Philology*, IX (1955), p. 23—26.

<sup>54</sup> Lope de Vega, *Paribáñez y el comendador de Ocaña*, III, 10.

<sup>55</sup> Tirso de Molina, *La Venganza de Tamar*, II, 7.

<sup>56</sup> Tirso de Molina, *Tanto es lo de más como lo de menos*, I, 6. Lope de Vega, *Hipérbole a los pies de su dama*, in *Rimas del Ldo Tomé de Burguillos*, Madrid 1634, fol. 15. V<sup>o</sup>; folosește un echivoc privind cele două sensuri ale cuvântului „pie“ (picior-picior de vers), cînd spune că

*Virgiliu nu le are atît de măsurate*

Cf. Saint-Amant, *Oeuvres poétiques*, p. 91:

*Votre corps est plus sec que le son d'un teston,*

<sup>57</sup> Quevedo, *A una mujer flaca*.

interminabilul torent de echivocuri care umple operele lui Shakespeare și care adesea i-a descurajat pe traducătorii săi.

Anumiți autori se amuză să stabilească în unele din compozițiile lor o listă cât mai lungă cu puțință de jocuri de cuvinte succesive. Aceste exerciții stilistice constau în exprimarea numai pe bază de echivocuri, exprimare mai mult sau mai puțin asemănătoare cu modul în care alți poeți compuneau versuri doar cu titluri de piese de teatru, sau compilind versuri clasice. Exemple se pot întâlni la Cyrano de Bergérac, autor a numeroase scrisori spirituale; în unele din scrisorile cavalerului Marino, în care se preface că vorbește iubitei sale și că primește un răspuns de la ea, jucându-se mereu cu nume de scriitori cunoscuți<sup>58</sup>; sau la René le Pays, autorul unei scrisori care, după cât se pare, însoțea șase perechi de pantofi noi, trimiși în dar unei doamne, pretext curios pentru o cascadă de *pointes*, pe care o sfârșește, și mai curios, cu un elogiu al stilului natural<sup>59</sup>.

Alteori, din cauza folosirii sale frecvente, jocul de cuvinte simplu, bazat pe un singur echivoc, devine insuficient pentru obținerea surprizei pe care o urmărește autorul. Unii cuplează jocurile de cuvinte în serie și com-

---

<sup>58</sup> Gb. Marino, *Lettere*, p. 219—22. Cf. pentru a avea o idee despre intenția urmărită de autor: „non altro che baciarmi il Boccacalini, toccarvi Senofonte e scherzar alquanto sul Pancirolì“ (unde Boccacalini = bocca; Senofonte = seno; Pancirolì = panciă); etc. Cf. sonetul lui Quevedo, *Obras*, vol. III, p. 133, care începe:

*Yo que en este lugar haciendo Hurtados.*

Același poet este autorul unui *Romance burlesco* (p. 260), care formează un lung șir de echivocuri, aliniate doar din simplă plăcere a jocului:

*El pan y los pies sustentan,  
higos y tiempos se pasan,  
corren monedas y ríos,  
musicos y potras cantan...*

<sup>59</sup> R. Le Pays, *Oeuvres*, Paris 1924, p. 73: „J'ai bien de la bonté de vous laisser mettre les piéds dans mes biens... Si vous porter mes souliere sans les tourner, je me vanterais de vous avoir fait marcher droit...“.



bină o metaforă cu alta, ca în cazul declarației lui Déhénault făcută iubitei sale:

*m-ai costat îndeajuns,  
ca să-mi fii scumpă pe vecie;<sup>60</sup>*

în care există un echivoc referitor la „a costa“ și altul, la „scumpă“. Într-un mod asemănător, deși mai complicat, procedează Jerónimo de Cáncer y Velasco, într-o epigramă adresată unui om foarte bogat, care nu-și scoate pălăria în fața nimănui și pe care îl sfătuiește tocmai s-o facă:

*Și-nchipuie-ți, Fabio, că este,  
purtînd o bogăție atît de stranie,  
chiar capul tău o Nouă Spanie:  
descoperă-l, și fii Cortés<sup>61</sup>.*

Conceptele acestei epigrame dezvăluie, pe de o parte, prezența unei metafore geografice pe cît de îndrăzneată pe atît de tipic barocă, „capul Noua Spanie“, unde „cap“ este partea reprezentînd întregul, căci echivalența trebuie să se reducă la „persoana ta este atît de bogată ca Noua Spanie“ sau „bogăția ta o echivalează pe a Noii Spanii“. Pe de altă parte, acestei prime asociații insolite îi urmează o alta tot atît de puțin obișnuită, ca echivocul între „a descoperi“ o regiune geografică și „a-și descoperi“ capul; și acestea îi urmează, în sfîrșit, confuzia voită între „Cortés“, numele cuceritorului Noii Spanii, și „políticos“, rezultatul la care poetul vrea să-l invite pe interlocutorul său să ajungă.

O tendință destul de generală consideră, sau mai bine spus a considerat că aceste efecte atît de căutate, această

---

<sup>60</sup> Déhénault, *Oeuvres diverses*, p. 158.

*et vous m'avez assez coûté,  
pour m'être éternellement chère.*

<sup>61</sup> J. de Cáncer Y Velasco, en A. de Castro, *Poetas líricos de los siglos XVI y XVII*, (Biblioteca de Autores Españoles), Madrid 1857, vol. I, p. 433.

cascadă de echivocuri sînt caracteristice gustului spaniol. Este cert că în poezia spaniolă figurează înaintea altor literaturi; și e posibil să fi durat mai mult decît în alte părți. Totuși nu se poate deduce nimic de aici. Dimpotrivă, este evident că același gust și aceleași tendințe au dominat multă vreme atît în Franța cît și în Italia, și că virulența epidemiei a fost egală pretutindeni. Saint-Amant, de pildă, este autorul unei epigrame, pentru care îl va mustra mai tîrziu Părintele Bouhours cu neobișnuită asprime, epigramă care nu e deloc mai prejos decît procedeul atît de alambicat al lui Cáncer y Velasco. Poetul francez spunea, cu ocazia unui incendiu ce izbucnise la Palatul Justiției din Paris:

*Certes, l'on vit un triste jeu  
quand à Paris, dame Justice  
se mit le palais tout en feu,  
pour avoir mangé trop d'épices*<sup>62</sup>.

Este vorba de un triplu echivoc: „palais“ indică în același timp Palatul de Justiție și cerul gurii; „feu“ este „foc“ și „arsura“ specifică pe care o provoacă mirodeniile puternice pe cerul gurii; și „épices“ înseamnă, la fel, „mirodenii“ și „daruri cu care se lasă corupți magistrații“. Din punctul de vedere al autorului, interesul epigramei rezidă, deci, în sensul ei dublu, de un paralelism exact:

I. Cerul gurii a înregistrat arsura mirodeniilor.

II. Palatul Justiției a ars pentru că magistrații primesc prea multe daruri.

Aici, mai mult decît în orice alt exemplu, se justifică observația lui Cyrano de Bergérac, conform căreia subtilitatea „nu este de acord cu rațiunea“. Imaginația urmează cu precizie paralelismul pe care îl indică autorul; dar logica refuză să însoțească imaginația. Aceasta din urmă se bucură în mod exclusiv de artificii paralelismului, care îi indică două drumuri în același timp; dar încercînd să judecăm, ne dăm seama nu numai că cele două dru-

---

<sup>62</sup> Menționat de Bouhours. *De la manière de bien penser*, Lyon 1691, p. 26—27. Nu figurează în edițiile curente ale lui Saint-Amant.

muri formează de fapt unul singur, dar și că este vorba de două căi false. Prima interpretare este logică și coerentă, dar lipsită de vreun interes și inaplicabilă, privită separat; în același timp, a doua interpretare este illogică, pentru că nu admite relația de la cauză la efect între faptele la care se referă. Astfel încît, este evident că interesul conceptului nu rezidă în nici un fel în conținut, ci în forma lui și într-un fel de calcul care presupune descoperirea adevăratului raționament al autorului, prin intermediul combinării a două raționamente, care dacă sînt luate separat sînt false.

## 5

Așa cum metafora este o concentrare a comparației, conceptul devine uneori concentrarea unei serii mai mult sau mai puțin lungi de metafore înșiruite, care depind toate una de alta. Așa de pildă, Tirso de Molina spune, în loc de „spade”, „limbile mîinii”<sup>63</sup>. Este vorba de o imagine care presupune o întreagă serie de operații succesive, ca de exemplu:

— Spada răzbună ofensele; *id. est.*

— spada exprimă răzbunarea; „

— spada vorbește; „

— spada vorbește asemenea limbii; „

— spada = limbă;

— spada vorbește prin intermediul mîinii.

Din ultimele două propoziții reunite, se obține în felul acesta, deosebit de laborios, conceptul, care nu numai că ne duce departe de imaginea exactă a obiectului ce trebuie reprezentat, dar, în același timp, introduce o asociere de termeni surprinzători, cum este într-adevăr ciudata asociere a limbii și mîinii. Conceptul ajunge să reprezinte astfel o sinteză de silogisme sau de comparații, care duc la rezultatul cel mai îndepărtat cu putință și, deci, cel mai puțin așteptat. Urmînd această cale ce duce

<sup>63</sup> Tirso de Molina, *El Vergonzoso en palacio*, I, 1. Aceeași imagine se află repetată în *Palabras y plumas*, III, 13.



spre surpriza totală, ar fi practic imposibil să se facă inventarul tuturor invențiilor baroce, legate de o imaginație atât de curioasă și surprinzătoare. Se știe, totuși, că fantezia s-a revărsat în toate sensurile; și multe exemple de concepte baroce sînt deja celebre prin îndrăzneala lor greoaie și prin ingeniozitatea lor laborioasă.

Astfel, Lope de Vega spune că mîna lui Amarilis este „de două ori de zăpadă“, căci este albă și rece<sup>64</sup>. Este posibil ca imaginea să nu fie total independentă de aceea a Cavalerului Marino, care, privind-o pe iubita sa cum mulge,

*nu reușea să distingă  
din alba licoare mîinile ei imaculate  
căci nu vedea decît lapte în lapte*<sup>65</sup>.

Pentru Góngora, maestru desăvîrșit al acestui gen de plăsmuire, munții sînt niște „giganți de cristal“<sup>66</sup>; imagine fără îndoială puțin convingătoare, căci vocabularul poetic ne obișnuise cu echivalența „cristal“ = „apă“, în timp ce aici trebuie să înțelegem „zăpadă“. Pentru același poet, singele este „coral spumos“<sup>67</sup> și Madridul o „inundație de case“<sup>68</sup>. Pîriul, cu mișcarea tremurătoare a undelor sale, constituie pentru Polo de Medina „bucle de cristal“<sup>69</sup> și trandafirul, „un răspuns de coral, perfidei înțepături a spinului“<sup>70</sup>. Cyrano de Bergérac vede gheața ca o lumină înăsprită, într-o zi pietrificată, și zăpada pe care o strînge de pe mal este pentru el „o bucată de rîu“<sup>71</sup>.

<sup>64</sup> Lope de Vega, *Amarilis*.

<sup>65</sup> Gb. Marino, *Poesis*, Bari 1913, p. 70.

*nè distinguer sapea  
il bianco umor delle sue mani intatte  
ch'altro non discerneva che latte in latte.*

<sup>66</sup> Góngora, *Soledades*, Dedicatoria.

<sup>67</sup> *Ibidem*.

<sup>68</sup> Góngora, *Obras* fol. 6 V<sup>o</sup>.

<sup>69</sup> S. J. Polo de Medina, *Obras escogidas*, Madrid 1931, p. 110.

<sup>70</sup> *Ibidem*, p. 113.

<sup>71</sup> Cyrano de Bergérac, *Oeuvres diverses*, p. 6 și 8.

Cavalerul Marino califică cruzimea iubitei sale drept „nouă beție de dragoste”<sup>72</sup> așa cum pentru Pierre de Saint-Louis, noaptea este „regina maurilor”<sup>73</sup>. Observînd un purice care se plimba pe gîtul iubitei sale, Artale îl numește „pistrui volatîl” și „al vremurilor mele punct nesigur”<sup>74</sup>. Marino, privind o tînără care se piaptănă, vede doare „unde aurite, navă de marmoră”<sup>75</sup>; iar contele de Villamediana, într-un sonet ce pare inspirat tot de această imagine a lui Marino și de celebrul sonet „Passa la nave mia” a lui Petrarca:

*Pe unda mării nebrăzdate  
vaporas de-argint trecea  
o candidă mînă-l conducea  
cu vînt de suspine și griji*<sup>76</sup>.

Dar imaginile care par să fi ocupat cu mai multă insistență fantezia scriitorilor baroci, au fost fără îndoială cele ale navei și ale privighetorii. Prima este, după Calderón, „pește al vîntului și pasăre a undelor”<sup>77</sup> sau „pește de lemn, pasăre de pînză”<sup>78</sup>. Góngora o numește „brad înaripat”<sup>79</sup>, Bances Candamo, „aripi de brad ale unei pă-

<sup>72</sup> Gb. Marino, *Poesie*, p. 80.

<sup>73</sup> P. de Saint-Louis, *La Magdeleine au désert*, p. 51. E deosebit de curios conceptul lui Quevedo, *Obras*, vol. III, p. 252, care vorbind de neșansele sale amoroase, pretinde că el

*Este Fúcar de speranțe zadarnice,*

unde „Fúcar” = „bancher” = „bogat”.

Gorgias utilizase un efect de perspectivă de același fel, cînd îi numea pe vulturi „morminte însuflețite”. Longin și-a bătut joc de acest „concept” antic; totuși, spune Boileau în notele traducerii sale a acestui autor: „mă îndoiesc că ar displace poeților secolului nostru; de altfel, nici n-ar fi atît de condamnabil în poezie”.

<sup>74</sup> Artale, *Pulce sulle poppe di Bella Donna*, în *Enciclopedia poetica*, vol. II, p. 21.

<sup>75</sup> Gb. Marino, *Poesie*, p. 78.

<sup>76</sup> Conde de Villamediana, *Obras*, p. 129.

<sup>77</sup> Calderón, *El Purgatorio de San Patricio*, I, 1.

<sup>78</sup> Calderón, *El mayor monstruo*, II, 12.

<sup>79</sup> Góngora, *Obras*, fol. 29 V<sup>o</sup>.

sări de in<sup>80</sup>, iar o dată cu Gracián, aceeași navă devine „Europă portabilă”<sup>81</sup>.

Cit privește pasărea cîntătoare, toate imaginile baroce par să derive din celebrul text al Cavalerului Marino, pe care am avut deja prilejul să-l menționăm. Pentru poetul italian, privighetoarea era

*un atom sonor,  
o voce cu pene, cu sunet care zboară,  
o respirație vie îmbrăcată în pene,  
o pană cîntătoare, un cîntec înaripat*<sup>82</sup>.

Urmîndu-i exemplul, Góngora a denumit chiar păsările „înaripate țitere”<sup>83</sup>, în timp ce Pierre de Saint-Louis se îndoiește dacă trebuie să le numească

*sau țitere însuflețite, sau orgi vii*<sup>84</sup>.

<sup>80</sup> Bances Candamo, *Obras*, p. 65.

<sup>81</sup> B. Gracián, *El Criticón*, I, 1.

<sup>82</sup> Gb. Marino, *L'Adone*, VII, 37:

*Un atomo sonante,  
una voce pennuta, un suon volante  
e vestita di penne un vivo fiato,  
una pluma canora, un canto alato.*

<sup>83</sup> Góngora, *Obras*, fol. 23. Aceeași imagine la Fra Ciro di Pers, *Poesie*, Florența 1666, p. 2 și la Tristan, *Les Amours*, p. 148. Quevedo, *Obras*, vol. III, p. 97, este autorul unei *Letrilla* ce pare de asemenea imitată după poetul italian, și care se distinge, ca și modelul său, prin cantitatea de variații ingenioase:

*Floare ce cînți, floare ce zbori...  
bucet cîntător,  
liră cu aripi zburătoare,  
șuier înaripat și elegant  
atom de pene...  
mic curcubeu...*

Despre această ultimă compoziție, cf. Haris H. Frankel, *Quevedo's letrilla „Flor que cantas flor que vuelas”, în Romance Philology VI (1953); p. 259—64; cf. și Pedro Soto de Rojas, Obras, p. 319 „țitere sonore cu pene”. Alte exemple în J. Rousset, *La littérature de l'âge baroque en France*, p. 184—185.*

<sup>84</sup> Pierre de Saint-Louis, *La Magdeleine au désert*, p. 33, cf. Du Bois-Hus, *La Nuit des Nuicts*, p. 17:

*Păsări, lăute însuflețite,  
concerte vii...*



Bances Candamo vede privighetoarea ca pe „un ceas viu de pene”<sup>85</sup> și Calderón, preferînd imaginea vizuală celei auditive, o numește „floare de aripi” și „bucet cu aripi”<sup>86</sup>. Pentru Tristan, păunul fusese de asemenea „acest aprilie însuflețit, acest firmament care zboară”<sup>87</sup>, ceea ce arată cu suficientă claritate că imaginația și gustul nu au granițe și că ar fi inutilă încercarea de a nega unitatea modalităților stilistice, fie că e vorba de cele bune sau rele.

Printre cele din urmă, se pare că ar trebui să se numere aceea care încearcă să unească într-un singur concept două metafore foarte inegale din punctul de vedere al gradului lor de abstractizare. În majoritatea cazurilor, astfel de asociații au o aparență ridicolă și justifică într-o anumită măsură tradiționala accepție peiorativă a termenului de Baroc. Astfel, de exemplu, cînd Rovetti, plictisit să iubească fără speranță declară că

de piatră inimii ei, îmi frîng lira<sup>88</sup>

se înțelege că este vorba de o metaforă care pretinde să reprezinte asprimea sufletului acelei femei, alături de o altă metaforă ce confundă inspirația poetică cu instrumentul care o transpune; dar alăturarea ambelor metafore

<sup>85</sup> Bances Candamo, *Obras*, p. 117.

<sup>86</sup> Calderón, *La vida ea sueño*, I, 2.

<sup>87</sup> Tristan, *L'ambition tancée*, în *Les Amours*, p. 169. Despre moda acestor concepte extravagante, cf. satira pe care lui însuși și-o face Salvador Jacinto Polo de Medina, *Retrato del autor* (în A. de Castro, *Poetas liricos de los siglos XVI y XVII*, vol. II, Madrid 1857, p. 193):

Și mă silesc de mii de ori  
să compun subtile noutăți:  
numesc marea, cer cu pești  
piepten de vînt, corabia;  
un pîriu foarte iute,  
diligență de sticlă galantă;  
și tapiserii de-argint  
valurile pe care le stirnește vîntul...

<sup>88</sup> Rovetti, *Mormorio d'Elicona*, p. 67:

*Sul sasso del suo cor frango la lira.*

nu poate să nu șocheze imaginația, poate din cauza verbului „a fringe“, care cu greu ar putea fi acceptat în sens figurat și care, prin prezența sa, stabilește o relație logică între două absurdități. La fel se întâmplă cu multe subtilități baroce: de pildă, cu aceea a lui Balzac, care spunea într-o scrisoare că „dintre toate felurile de reptile, aici nu cunoaștem decît pepenii și fragii“<sup>89</sup>; sau Le Pays, autor norocos al unei nefericite imagini:

*iubirea mea agonizantă zboară cu o singură aripă*,<sup>90</sup>

care a avut, totuși, un mare succes în cercurile prețioase<sup>91</sup>.

În felul acesta, conceptului, care este o concentrare de metafore în profunzime (ca în cazul lui Tirso de Molina, „limbi ale minii“; și al lui Góngora: „spadă a uitării“ etc.), îi corespunde o altă modalitate, bazată pe concentrarea imaginilor la suprafață, adică pe o acumulare de abstracțiuni care formează o corelație logică și

<sup>89</sup> Balzac, *Oeuvres*, vol. I, p. 25 (scrisoarea către La Motte-Aigron din 4. IX. 1622): „De toutes les sortes de reptiles, nous ne connaissons que les melons et les fraises“.

<sup>90</sup> R. Le Pays, *Madrigal*, în *Nouvelles oeuvres*, Paris 1925, p. 59:

*mon amour accablé ne bat plus que d'une aile.*

Cf. Mirra lui Pedro Soto de Rojas, *Obras*, p. 435, care  
*mai degrabă decît păr, piaptână gînduri.*

<sup>91</sup> Al. Ciorănescu, *El teatro de Calderón en Francia*, în *Estudios de literatura española y comparada*, La Laguna 1954, p. 180. Un exemplu curios al acestei tendințe de a amesteca abstractul cu concretul este acel cunoscut pasaj al unui jurămint în care Părintele André, augustinian și orator celebru, compara patru părinți ai Bisericii cu regii cărților de joc; pe Sf. Augustin cu cel de inimă, pentru caritatea sa; pe Sf. Ieronim, cu cel de pică, pentru stilul său mușcător; pe Sf. Grigore, cu cel de carou, pentru inteligența sa nu tocmai elevată. Comparînd caritatea creștină cu scara lui Iacob, spunea că prima avea treptele de scrumbie, de batog etc. (Jacquinet, *Les prédicateurs du XVII-e siècle avant Bossuet*, Paris 1863, p. 291). Alte exemple ale celui mai prost gust al predicatorilor baroci la Bouhours, *La manière de bien penser*, p. 76—77. Se știe că același fel de figuri este exagerat de frecvent în celebrul poem al lui Pierre de Saint-Louis, *La Magdeleine au désert*, considerat drept proba cea mai caracteristică a barocului strident și absurd.

care, nemulțumite să traducă o imagine, pretind să reprezinte prin intermediul simbolurilor o mișcare și o acțiune. De pildă când Angélica, la același Góngora, întilnindu-l pe Medoro rănit,

*ii șterge fața, și mina îl simte  
pe Amor care se ascunde  
în spatele trandafirilor*<sup>92</sup>.

Sensul acestor versuri nu are nimic obscur; și totuși, dacă, în loc de a vedea imaginea rezultată din ele, încercăm să analizăm procedeul ei, este ușor să ne dăm seama că seria de idei pe care o propune atenției noastre, nu poate să nu fie destul de complicată. Dificultatea iese și mai mult în evidență dacă încercăm să transpunem aceleași idei în limbaj realist. Pentru a le putea interpreta, ar trebui să ținem seama implicit de alegoria mitologică „Amor“ = „copil“ și de seria de identități incomplet exprimate: „Amor“ = „dușman“; „dușman“ = „șarpe“ și „obraji“ = „trandafiri“; ca factor comun al tuturor acestor elemente disparate, se adaugă ideea, rezultat al unui raționament, că șarpele care se ascunde între trandafiri este o alegorie exprimând iubirea ce se naște în inima frumoasei prințese și că această iubire este un pericol plăcut și o dulce amenințare. Este inutil să insistăm asupra evidentei forțe de concentrare și de sinteză a limbajului bazat pe atâtea suprimări și efecte de perspectivă. Grație acestei formule, stilul se transformă într-un fel de algebră poetică, ale cărei necunoscute trebuie să fie descoperite de cititorul însuși.

Desigur că această modalitate închide în sine un mare pericol de obscuritate și ermetism; dar nu este o amenin-

---

<sup>92</sup> Góngora, *Romance de Angélica*, în *Obras*, fol. 85. Cf. Calderón, *El castillo de Lindabridis*, II, 6:

*Ce venin ascunde  
năpîrca aceasta de jasmîn?*

și Tristian L'Hermite, *Les Amours*, p. 43:

*ciți șerpi și spini  
erau ascunși sub flori!*



țare pentru poeți, ci este un stimulent în plus. Pentru ei, frumosul se confundă cu dificultatea; sau ca s-o spunem cu cuvintele unuia din ei: „De când neinstruitul a pretins să-l înțeleagă pe poet?”<sup>93</sup>. Poemul se scrie pentru a delecta, dar această delectare rezultă din *agudeza* și dificultate; așa încît este o sarcină proprie poetului „cult”, aceea de a acumula probleme și a înmulți capcanele întinse imaginației. Este caracteristic, din acest punct de vedere, cazul lui Quevedo, ale cărui opere poetice au fost publicate după moartea sa, revizuite, în sensul unei și mai mari complicări a stilului său, a cărui limpezime, deși foarte relativă, a încetat să-i mai satisfacă pe cititorii noii generații. La fel, metaforele tradiționale sînt obiectul unor neîntrerupte exagerări, care fac din ce în ce mai dificilă reîntoarcerea la realitatea lor inițială.

Un exemplu caracteristic al acestui din urmă procedeu este tema scînteilor de apă. Tasso a fost primul care a spus, pentru a face mai sugestivă evocarea tinerei frumuseți ale cărei lacrimi înduioșează inimile adoratorilor săi, că aceste lacrimi păreau mai degrabă niște scînteii care dădeau foc sufletelor<sup>94</sup>.

Imaginea a avut un succes enorm în rîndul poezilor baroci, cu atît mai mult cu cît oferea curioasa și neașteptată posibilitate de a reuni, într-un singur concept, două noțiuni prin excelență contradictorii. Sprijinindu-se pe autoritatea lui Tasso, Góngora a putut să se exprime în același fel, dar cu mult mai complicat, vorbind despre Angélica, îndrăgostită de Medoro:

<sup>93</sup> Luis Carillo de Sotomayor, *Libro de la erudición poética*, edición de Manuel Cardenal Iracheta, Madrid 1946, p. 13.

<sup>94</sup> T. Tasso, *La Gerusalemme liberata*, IV, 76:

O, miracol de iubire, ce scoate scînteii  
din lacrimi și-aprinde-n ele inima.

Cf. comentariul Cavalerului de Méré, *Oeuvres posthumes*, Paris 1700, p. 138, care respinge această imagine, bazîndu-se pe faptul că „niciodată o rațiune falsă nu produce o frumusețe adevărată”.

*Este rănită cremenea  
și la prima lovitură scoate  
scînteii de apă<sup>95</sup>.*

După obiceiul lui Góngora, ne aflăm în prezența unor simboluri, fără legătură cu realitatea. Imaginea este cu atît mai surprinzătoare, cu cît este mai lipsită de logică, pentru că în sens literal este o absurditate; dar poetul are încredere în faptul că cititorul „cult“ va înțelege aluzia, va fi la curent cu valorile simbolice care sînt puse în joc aici și va reconstitui, pe baza acestor semne, imaginea lacrimilor care, de data aceasta, țîșnesc din ochii-sori ai frumoasei Angélica. Totuși, Bocángel nu s-a mulțumit cu această recomandare și a repetat aceeași idee, complicînd-o cu acele paranteze agravante, pe care le cunoaștem deja:

*Scînteii lichide varsă  
doi sori larg deschiși.  
Cînd apa este de foc;  
razele, din ce vor fi?<sup>96</sup>*

## 6

Ultima modalitate a subtilității este aceea care se bazează pe absența termenului mediu al unui silogism. Schema ei este ușor diferită; nu este vorba de reducerea unei serii de comparații la metafore, ci de un procedeu care însumează mai multe propoziții într-un raționament

<sup>95</sup> Góngora, *Romance de Angélica*, în *Obras*, fol. 85, Cf. Antonio Ongaro, *Rime*, Veneția 1604, p. 113:

*O miracol de iubire, ce sub unde  
ale sale chipuri și le-ascunde.*

<sup>96</sup> Gabriel Bocángel y Unzueta, *Obras*, cf. F. Balducci, *Rime*, Roma 1645, vol. I, p. 19, închinată lacrimilor iubitei sale:

*ești pentru focul meu apa faurului*

aparent logic. Am putea defini această ultimă categorie de *agudezas* drept niște silogisme a căror premisă minoră este absentă și în același timp defectuoasă. În felul acesta, se salvează, încă odată, această iluzie de egalitate între cei doi termeni ai conceptului, al căror element comun trebuie descoperit.

Cînd, de exemplu, Chaulieu scrie un madrigal, de o plăcută ingeniozitate:

*Spre Silvia îngrijorat îmi îndrept gîndul  
că ar putea muri fecioară:  
ar fi, într-adevăr, mare păcat  
ca o frumusețe atît de încîntătoare  
să vrea să piară în floarea vîrstei<sup>97</sup>,*

spiritul se află în prezența a două propoziții diferite și simte instinctiv că a doua este concluzia celei dintîi și a altei premise care nu apare efectiv. Și tocmai în această absență constă interesul raționamentului și elementul de surpriză. Termenul mediu se poate concepe doar în felul acesta, care restabilește silogismul în integritatea lui:

- I. Silvia vrea să moară fecioară;
- II. Fecioarele nu ajung femeii în vîrstă;  
*ergo*, Silvia vrea să moară tînără.

Raționamentul se bazează, deci, pe o eroare care este bine cunoscută în logică, cu numele de *fallacia falsi medii*, adică pe aplicarea unei premise minore evident false<sup>98</sup>. Aceasta nu înseamnă că toate silogismele construite în felul acesta trebuie să fie obligatoriu *agudeza*; dar acest mod de a construi raționamentul oferă posibilitatea de a se depista eroarea care nu este evidentă și care, toc-

<sup>97</sup> Chaulieu, *Poésies*, Amsterdam 1724, p. 130:

*Je ne suis occupé qu'auprès de ma Sylvie,  
qui meurt avec sa virginité:  
c'est grand dommage, en vérité,  
que cette charmante beauté  
veuille si tôt perdre la vie.*

<sup>98</sup> Mai precis, conceptul silogistic pare realizat printr-o entimemă, care, după cum se știe, este un silogism abreviat, subînțelegîndu-i-se una din premise; dar este o entimemă falsă, căci, după cum am spus, premisa absentă nu este certă.



mai de aceea, atrage și mai mult atenția. Este neîndoie-l-nic, într-adevăr, că în intenția lui Chaulieu, poezia este o epigramă, care se află exprimată în propoziția cea mai scurtă; aceasta face ca respectiva intenție să nu se exprime niciodată pozitiv în compoziție și să se lase în seama imaginației iscoditoare a cititorului, ceea ce mărește impresia de subtilitate și de surpriză a rezultatelor<sup>99</sup>.

Acest mecanism al conceptului a fost destul de bine înțeles de către Părintele Bouhours, care îl definește precis în *Manière de bien penser*<sup>100</sup>, și se aplică unui mare număr de *agudezas*, adesea dintre cele mai bune. Într-adevăr, formula este hotărît mai subtilă și mai intelectualistă decît cea anterioară, căci afectează aparențele unui raționament infailibil și șchioapătă doar în detaliile care nu se văd. Eroarea termenului invizibil surprinde și atrage atenția; iar rapiditatea cu care ghicim intenția este întotdeauna mai mare decît grija de a căuta defectele construcției logice; astfel încît, efectul de elocință se obține înainte de a ne da seama că este vorba de o înșelăciune. Toate acestea nu au poate caracterele proprii a ceea ce azi am numi artă, dar corespund perfect tendințelor dualiste și intelectualiste ale literaturii baroce.

Cînd Alonso de Salas Barbadillo ne asigură că Apolo este un

zeu atît de prudent și de înțelept  
care își este propriul vizitîu  
pentru că nu-i suferă pe vizitii,

spiritul realizează în același moment că este vorba de o glumă referitoare la birjari în general și că lipsește ceva în raționamentul poetului. Dar imaginația se mulțumește, în majoritatea cazurilor, cu simpla iluzie a silogismului

<sup>99</sup> Cf. o construcție identică la Cailly, *Recueil de pièces choisies*, La Haye 1715, vol. I, p. 183:

Spui că soția ta Lisette  
a împlinit patruzeci și doi de ani  
și că n-a avut niciodată copii:  
ia seama Lycidas, e prea discretă.

<sup>100</sup> D. Bouhours, *De la manière de bien penser*, p. 26.

și nu se oprește să-i reconstituie fundamentul; astfel încît, iarăși, rațiunea nu se confundă cu imaginația, care guvernează conceptele și care se servește de operațiile logice ca de o simplă trambulină pentru a susține zborul fanteziei.

7

Oricare ar fi variațiile sale în jurul schemei fundamentale, conceptul este totuși o haină nouă ce acoperă un corp deja explorat. Indiferent că este vorba de diferitele asociații de idei pe care le suscită paronomasiile sau omonimiile, sau de acelea pe care le oferă operațiile logice care conduc imaginația pe căi din ce în ce mai abstracte, conceptul este o nouă traducere a unei preocupări constante și generale a Barocului: misiunea sa este de a reuni, prin intermediul unui artificiu, două noțiuni diferite sau incoerente, sau de a separa, într-un mod la fel de artificial, cele două sensuri opuse ale unei singure realități, pentru a obține, o dată mai mult, asociația de efecte și dualismul ce par să constituie întreaga viață a artei.

Succesul constant și moda abuzivă a jocurilor de cuvinte cuprind totuși un pericol, care provine tocmai din excesiva lor artificialitate. Echivocul continuă să împartă în două realitatea, ca toate celelalte procedee ale artei, dar cu circumstanța agravantă, că de data aceasta corespondențele sau umbrele care se caută acestei realități în planul ideilor nu au nici o consistență, nu se supun unui raționament logic, ca în cazul tropilor cunoscuți, al comparației și al metaforei de pildă. Metafora este un fel de produs de distilare al realității prin intermediul imaginației; dar în acest produs concentrat se recunoaște și se poate identifica, prin intermediul operației logice inverse, materia primă care a dus la acel rezultat. În schimb, echivocul, este un joc pur și gratuit al imaginației care face abstracție de rațiune și jonglează cu imagini incompatibile, adunate la întâmplare. Este o formulă a artei, care, într-un anumit fel, se lasă în voia hazardului, ca și ana-

gramele, al căror succes la fel de abuziv este de asemenea caracteristic aceleiași epoci; dar se știe că arta și hazardul sînt două noțiuni care se contrazic.

Era deci logică reacția constantă a clasicismului francez împotriva conceptelor. Clasicismul a fost frîna Barocului și în același timp moștenirea lui. Așa cum s-a întîmplat mereu de-a lungul timpului, noua generație a încetat să se recunoască sau, cel puțin, s-a prefăcut a nu se recunoaște pe ea însăși în portretele celei anterioare; și moda echivocurilor a fost exilată din literatură cu aceeași severitate cu care noua generație raționalistă reproba toate abaterile imaginației abandonată ei înseși. Toți își amintesc de critica lui Molière la adresa prețiozității baroce, conținută în reflecțiile lui Alceste cu privire la sonetul lui Oronte, din *Le Misanthrope*. Poanta respectivului sonet, comparată cu cîteva din conceptele pe care tocmai le-am semnalat, ar putea să pară cel mult de o moderată artificiozitate:

*Filis, cine speră prea mult  
sfîrșește prin a dispera*<sup>101</sup>

Este vorba de un oximoron pe măsura exactă a celor mai modeste aspirații baroce, atît de modeste, încît nu sînt de fapt baroce, din moment ce le întîlnim deja într-o epocă anterioară și într-o formă identică:

*cine speră, dispera*<sup>102</sup>

ceea ce dovedește că o opoziție de efecte verbale de acest tip aparține uneia dintre tehnicile cele mai curențe ale li-

---

<sup>101</sup> Molière, *Le Misanthrope*:

*Phyllis, on désespère  
alors qu'on espère toujours.*

<sup>102</sup> Villancico în *Comedia Florinea*, scena III, Expresia este un loc comun al poeziei spaniole; Cf. Diego Crosa, *Folias*, Santa Cruz de Tenerife 1932, p. 44:

*Cel ce speră dispera  
și sînt sătul să mai sper.*



teraturii și chiar ale limbajului în general. Autorul la care se gîndește Molière, și care ar putea fi foarte bine Benserade, nu ni se pare azi un mare vinovat; și probabil, nici în epoca lui Molière nu era cu mult mai vinovat; iar o dovadă suficientă a acestui fapt este că un joc de cuvinte absolut identic formează cunoscuta pointe finală a poemului din cauza căruia însuși Boileau îl invidia pe același Molière:

*De-ai fi știut să placi mai puțin,  
nu le-ai fi dispăcut atît*<sup>103</sup>.

De ce, atunci, atîta indignare din partea lui Alceste? De ce această severă declamație împotriva „stilului figurat“, pe care de abia dacă ajungem să-l distingem în nefericitul sonet și care, după opinia Mizantropului, „se abate de la bunul gust și de la adevăr“? Cu atît mai mult, cu cît critica exprimată aici pare destul de lipsită de precizie: ce înseamnă „bunul gust“ al stilului? Dacă n-am ține seama de intransigența maniacă a lui Alceste, judecata lui ni s-ar părea probabil injustă, sau cel puțin exagerată, la gîndul că însuși acel „stil figurat“ a fost caracteristic unui întreg mare socol literar, lui Góngora și Quevedo, lui Marino și Shakespeare, lui Corneille și Calderón, mai mult decît lui Benserade și Cotin.

Totuși, este probabil ca judecata lui Alceste să nu aibă nimic comun cu maniile sale și ca însuși Molière să gîndească asemenea personajului său. Este vorba, de fapt, de o critică a cărei virulență se explică prin faptul că se referă la o temă de o arzătoare actualitate<sup>104</sup>. Respinge-

<sup>103</sup> Boileau, *Stances à Molière*, în *Oeuvres*, préface de G. Mongrédien, Paris 1943, p. 239:

*Si tu savais un peu moins plaire,  
tu ne leur déplairais pas tant.*

<sup>104</sup> Cf. La Chétardie, *Instructions pour un jeune seigneur*, Lyon 1701 vol. II, p. 77: „Să nu existe deloc pointes, nici echivoci mai ales. Acestea și complimentele compun caracterul spiritelor de provincie. Acel spirit era altădată la modă; dar astăzi această modă a fost înlăturată. Căutăm naturalul și nu ne mai lăsăm amețiți de false frumuseți“.

rea „stilului înflorit“ pare să aibă în vedere doar abuzurile; iar faptul că s-ar putea considera „figurată“ o expresie atât de modestă și de curentă în literatura tuturor timpurilor, arată că Molière este deja un epigon, și că publicul este sensibil la orice exagerare și rătăcire a imaginației, care ar aminti, poate de foarte departe, extravagantele trecutului, Judecata lui Molière, nedreaptă din punct de vedere istoric și estetic, nu ajunge pînă la noi cu aceeași rezonanță de atunci. Pentru noi, care vedem aproape de la egală distanță modelele literare care se înfruntă aici, este greu să reconstituim motivele exacte ale miniei lui Alceste, aceasta apărîndu-le cititorilor săi mai puțin avizați, ca una din multele ciudățenii ale personajului. Totuși, critica era justificată, am spune azi, căci constiua un fel de autoapărare împotriva tentațiilor unei mode deja trecute, dar a cărei strălucire superficială ar mai fi putut înșela, așa cum i-a înșelat pe mulți pasionați, mai puțin atenți la exigențele „bunului gust“ și mai mult la seducătoarele subtilități ale imaginației; și se știe că aceasta din urmă a fost cel mai mare dușman al clasicismului.

Tocmai în privința conceptului și a consecințelor folosirii lui literare, se separă drumurile barocului și ale clasicismului. Acesta din urmă, privit cu atenție, nu este un dușman atât de mare cum pretinde, al imaginației<sup>105</sup>; dar încearcă s-o domine și să-i limteze rătăcirile prin intermediul unei expresii măsurate cu rațiunea, din care sînt excluse toate artificiile complicate, toate formulele care, divizînd realitatea, obligă fantezia să-și caute în-cet și trudnic drumul, printre sugestii variate care multiplică efectele și captează atenția. Clasicismul preferă expresia clară și diviziunea efectelor în profunzime, în locul dihotomiei superficiale, practică de stilul baroc. Căutarea ei sărăcește forma, pentru a lăsa liberă întreaga atenție a cercetătorului și a cititorului, în vederea unor operații dihotomice cu mult mai subtile. Aceasta nu în-

<sup>105</sup> Cf. lucrarea menționată a lui Borgerhoff, *The freedom of French classicism*, Princeton 1950.

seamnă, desigur, că barocul ignoră dihotomia în profunzime; dar într-un mod general, se poate spune că barocul începe ceea ce clasicismul sfârșește și că linia de demarcație este practic inexistentă.

## 8

Totuși, pînă cînd clasicismul va ajunge să proscribe *agudeza*, aceasta continuă să dea stilului baroc caracterul său fundamental, care este o tendință intelectualistă, o voință de transformare a expresiei și, prin urmare, a operei de artă. într-o problemă ce trebuie rezolvată. Lectura, grație operațiilor intelectuale mai mult sau mai puțin dificile, pe care le impune prezența conceptelor și necesitatea de a le identifica, a încetat să mai fie o contemplare sau o participare sentimentală, devenind o colaborare. Opera solicită spiritul înainte de a ajunge la suflet: artifiiciul nu constituie un proces de contemplare directă, ci un act de înțelegere. Suprimînd referințele la materialitatea metaforei și escamotînd detaliile practice care ar putea să ajute la identificarea primului său termen, conceptul baroc suprimă realitatea în favoarea abstractului și introduce o primă formă de simbolism poetic, mai puțin mistic și mai pur intelectual decît acela care avea să-i urmeze mai tîrziu.

Acest procedeu îngreunează înțelegerea, cu atît mai mult cu cît spiritul, obișnuit să meargă de la concret spre abstract, întîmpină destule obstacole pe calea impusă de arta barocă, cale care trebuie să-l conducă, invers, de la abstractul simbolului la realitatea pe care acesta trebuie s-o reprezinte. Există în poezie, și mai ales în poezia moștenită de la Petrarca, o duzină de simboluri cu valoare generală, care deschid porțile tuturor imaginațiilor; dar în multe alte cazuri, suprimarea concretului pune în fața imaginației înseși probleme arzătoare și dificultăți unora de nedepășit.

Spiritul concepe, de pildă, cu anumită ușurință chiar, faptul de a se putea spune că Angélica, cunoscutul per-



sonaj al lui Ariosto și al atîtor imitatori ai săi, avea un suflet de diamant, din cauza durității cu care îi respinsese pe toți cei ce se îndrăgostiseră de ea, dar, dacă se suprimă primul termen al metaforei, ne-ar fi destul de dificil să-l înțelegem pe Góngora, cînd vorbește de „diamantul din Catay”<sup>106</sup>, formulă cu care trebuie să înțelegem că se identifică Angélica însăși. Dificultatea este dublă. Nu este vorba numai de necesitatea de a reconstitui, invers, echivalența „inimă” = „diamant”, ci și de a ne reaminti la timp că Angélica venea din Catay; adică, cititorului i se cere nu numai o atenție susținută, ci și o prealabilă pregătire fără de care ar fi inutilă orice încercare de a descifra opera de artă.

La fel, ne dăm seama, fără să ne folosim de operații intelectuale foarte complicate, de ceea ce pretinde să exprime Saint-Amant, cînd descriind emoția unei tinere care asistă la o luptă a iubitului său cu un crocodil, spune, în funcție de diferitele faze ale luptei, că:

*bucuria îi înroșește crinii, teama îi albește  
trandafirii*<sup>107</sup>

și dacă înțelegem despre ce e vorba, se întîmplă pentru că trandafirii și crinii sînt simboluri a căror valoare convențională se bucură de o largă circulație, aparținînd deja vorbirii curente, înainte de a figura în acest vers. În schimb, este mai dificil să-l înțelegem pe Quevedo, în versuri ca acestea:

*În undele bogate ale regelui Midas,  
Lisi, tactul precis cu cît mai avar;  
ard garoafe în cercul tău clar,  
sînge arzător, splendide răni*<sup>108</sup>

<sup>106</sup> Góngora, *Romance de Angélica*, în *Obras*, fol. 85. Se știe că acest limbaj este foarte obișnuit la Góngora, care numește, de pildă, luna aprilie „vremea în care Apollo aurea coarnele taurului”, sau scutul, „cupa lui Marte”.

<sup>107</sup> Saint-Amant, *Moise*, în *Oeuvres poétiques*, p. 216:

*L'aise rougit ses lys, la peur blanchit ses roses.*

<sup>108</sup> Quevedo, *Obras*, vol. III, p. 248.

Nu încapă îndoială că „undele lui Midas“ înseamnă, prin intermediul unei duble metafore, părul blond și buclat al lui Lisi. Foarte frumoasele imagini ale singelui și rănilor subliniază, cu o evidență plastică rareori egalată, contrastul puternic dintre culoarea vie a garoafelor care „ard“ și nuanțele calde de auriu ale părului. Nu sîntem foarte siguri însă dacă înțelegem la ce se referă „tactul“ poetului, și nici nu se pare că l-a explicat cineva; dar faptul nu are prea mare importanță în realitate, căci, încă o dată, imaginile pe care le evocă poetul nu se adresează inteligenței, ci imaginației noastre. Unica misiune a inteligenței este aceea de a indica termenii reali ai simbolului; dar în anumite cazuri realitatea nu corespunde evocării ei cu precizia care logic ar fi de dorit, și simbolul devine o valoare estetică suficientă în sine într-o asemenea măsură, încît ne obișnuim să desconsiderăm și să încetăm să mai căutăm corespondențele lui concrete.

Obscuritatea însoțește în mod obligatoriu metaforele reduplicate, așa cum se întîmplă și în cazul conceptelor în care este dificil să restabilim ecuația inițială. De aceea o mare parte a poeziilor baroce au o asprime și o ursuzenie care nu par să invite la lectură. Amatorul are nevoie, pentru a se apropia de ele, de o introducere, un comentariu care să înlăture dificultățile și care să atragă atenția asupra intențiilor, care să indice prin intermediul prozei sensul real al planurilor secunde ale metaforei, care adesea par să constituie adevărata intenție a poetului. Cea mai bună dovadă că este așa, o întîlnim în edițiile contemporane ale aceluiași poezii, în care editorii, în dorința lor de a facilita lectura cititorilor mai puțin avizați, s-au străduit să explice semnificația poeziilor prin intermediul unor titluri cît mai clare și mai complete cu putință. Astfel, poezia lui Quevedo menționată anterior se intitulează „Lui Lisi, care în păru-i blond avea semănate garoafe roșii“, editorul prevenind astfel dificultatea pe care o întîmpină inevitabil cititorul obișnuit, care ignoră valoarea exactă a simbolurilor utilizate acolo. Mai mult, Quevedo însuși are și alte poezii în care, după cum arată respectivele titluri, „spune că așa cum plugarul se teme de ploaie, cînd vine cu tunete, deși a dorit-o, tot

asa este și privirea iubitei sale“; sau, „spune că, așa cum Nilul își tănuiește izvorul, tot la fel acela al iubirii sale își ascunde pricina, și tot așa crește plinsetul său cu focul care îl arde“<sup>109</sup>. Ceea ce înseamnă că titlul este adesea un adevărat rezumat al poeziei sau, dacă vrei, cheia care permite înțelegerea exactă a conceptului și a viziunii de ansamblu a celor două planuri care îl caracterizează.

Francisco de Trillo y Figueroa este autorul unui sonet al cărui titlu este aproape la fel de lung ca și poezia și care sună așa: „Profetului Ieremia, când a ascuns focul sacru într-un puț de unde a fost scos după mulți ani, transformat în apă grasă, cu care stropindu-se altarele, s-au aprins“<sup>110</sup>. Fără această lungă explicație, e îndoielnic că ar fi posibilă înțelegerea conceptelor poetului, care vorbește în continuare de „mulțimea unduitoare de scin-tei“ și de „unde care ard în flăcări lichide“. Această artă abstractă și ermetică în același timp nu este foarte departe de Mallarmé; dar de un Mallarmé care ar fi avut grija de a se comenta pe sine însuși și de a ne explica semnificația exactă a aceluia „enfant d'Idumée“. Trebuie să mai adăugăm, de asemenea, că obscuritatea autorilor baroci nu este innăscută, ci căutată ca un artificiu în plus sau, ca s-o spunem cu cuvintele lui Cascales, obscuritatea lor în general, și în special „obscuritatea lui Polifem, nu are scuze, căci nu se naște dintr-o doctrină ascunsă, ci din ambiguitatea hiperbatonului, atât de frecvent întâlnit, și din metaforele reduplicate la nesfârșit, întrepătrunse și uneori chiar suprapuse“<sup>111</sup>.

Cu intenția precisă de a mări obscuritatea spuselor lor, poeții obișnuiesc să-și aleagă drept temă de inspirație detaliile la care ne așteptăm cel mai puțin, incidentele cele mai curioase și mai deosebite care ajung la cunoștința lor: în felul acesta există certitudinea că identificarea simbolurilor atât de abstracte prin esența lor, cu niște fapte atât de particulare, va fi o dificultate în plus, practic de nedepășit fără ajutorul unei bune introduceri

<sup>109</sup> Quevedo, *Obras*, vol. III, p. 245 și 246.

<sup>110</sup> A. de Castro, *Poetas líricos*, vol. II, p. 49.

<sup>111</sup> Fr. Cascales, *Cartas filológicas*, p. 483.



în cunoașterea lor. În același timp, extravaganta temei mărește de asemenea surpriza; astfel încît întîlnim adesea declarații grandilocvente, aplicate subiectelor celor mai umile și mai curioase.

Astfel, Góngora închină versuri „Unei doamne din Cuenca, căreia i-a adus scrisori de la alte doamne din Córdoba, și care i-a plătit comisionul prezentîndu-i pe unele dintre domnișoarele sale foarte urîte”<sup>112</sup>, la fel cum Hoffmannswaldau scrie versuri „într-o zi în care iubita sa cosea cearceafuri albe”<sup>113</sup>. Achillini ne spune cum „un îndrăgostit pudic, după inapreciabile eforturi și prelungită răbdare, reușește s-o ia în căsătorie pe iubita sa Aurelia și chiar în noaptea nunții moare subit”<sup>114</sup>, iar contemporanul său Rovetti este autorul unui sonet „Despre un craniu găsit în mare, pe care a crescut o ramură de coral”<sup>115</sup>.

Faptului curios i se adaugă cel intim sau mărunț. Deja petrarchiștii italieni, și Serafino dell'Aquila în special, ne-au obișnuit cu teme minore și într-o anumită măsură intimiste, exersîndu-se în a cînta mînușile, evantaiul sau bluza femeii iubite. Dar și temele înseși erau tratate într-un stil intimist, fără pretențiile și redundanțele retoricii baroce. Uneori lipsa lor de pretenții se repetă cu o grație proprie lui Voiture, ca de pildă în versurile pe care acesta le dedică pantofului iubitei sale<sup>116</sup>. Dar cînd un scriitor baroc închină, așa cum face Stigliani, un madrigal prosopului iubitei sale, pe care îl zărește agățat la fereastră ei, sîntem siguri dinainte că tema va fi tratată cu emfaza obișnuită și că prosopul, grație puterii magice a poeziei care depersonalizează totul, va fi pentru poet, Aurora care promite ivirea Soarelui<sup>117</sup>. Luis Carillo de Sotomayor este autorul unui sonet, pe cît de serios, pe atît de curios, „Unei lămii pe care i-a aruncat-o o doamnă de la un balcon”. Și cu aceeași ușurință cu care, pentru scriitorii baroci, obiectele cele mai obișnuite

<sup>112</sup> Góngora, *Obras*, fol. 17.

<sup>113</sup> Moret, *Le lyrisme baroque en Allemagne*, p. 72.

<sup>114</sup> Claudio Achillini, *Rime*, Veneția 1651, p. 57.

<sup>115</sup> Rovetti, *Mormorio d'Elicona*, p. 133.

<sup>116</sup> Voiture, *Oeuvres*, p. 447—49.

<sup>117</sup> Stigliani, *Rime*, Veneția 1605, p. 17.

pot atinge culmile cele mai copleșitoare ale imaginației, lămiia devine stea și trăznet, iar realitatea ei de toate zilele este perceptibilă doar în lumina exegezei pe care ne-o oferă poetul însuși. Și într-adevăr, cine s-ar mai gândi la lămiie, ascultînd plîngerea poetului:

*Dacă ești stea, pe cel ce-n suferință moare  
de ce îl cauți? Iar de ești trăznet ucigător  
cu ce-am greșit luminii sufletului meu?*<sup>118</sup>

În prezența acestei emfaze, se va înțelege mai bine actualitatea glumelor lui Polo de Medina, care, pentru a-și bate joc de înclinația poeților pentru teme de un interes atît de mărunț, închină un cîntec, foarte în serios, „unei doamne disprețuitoare care de la o fereastră îl scuipa pe un curtezan de-al său“. Prin intermediul procedeele obișnuite, ajungem la aceeași înnobilare a realității, a cărei deghizare sfidează pînă și cea mai îndrăzneată imaginație, încît ar trebui să ne întrebăm dacă, pînă la un anumit punct, însuși autorul n-a sfîrșit prin a lua în serios tema ridicolă pe care și-a propus-o:

*Din rubinul unei guri,  
îmbușorare a unui cer frumos,  
dintr-un fir de garoafă,  
rană mică a altei flori,  
peste-un iubit înfocat  
fulgi de zăpadă au căzut:  
căci e posibil în splendoarea lui  
și soarele să poată ninge*<sup>119</sup>.

<sup>118</sup> Luis Carillo de Sotomayor, Obras, Madrid 1611, sonetul XLIII. Cf. definiția pe care o dă abatele Cotin, *Oeuvres galantes*, Paris fol. IV, conceptului, „acest exces de amabilitate pentru cele mai mărunte lucruri“.

<sup>119</sup> S. J. Polo de Medina, Obras escogidas, Madrid 1935, p. 124—125. Cf. Bartolomé Leonardo de Argonsola, Rimas, vol. II, p. 159:

*și dacă strănută Filis, tubitul  
în cadență filozofică o celebrează.*

Obscuritatea este riscul cel mai grav al oricărei arte intelectualiste, așa cum emfaza este pericolul artiștilor convinși de primatul formei și al manierei de a spune asupra a ceea ce se spune. Ambele defecte sînt, fără nici o îndoială, rezultatul firesc al generalizării și al expansiunii universale a conceptului, adică al unei arte bazate pe ingeniozitatea gratuită și pe admirația pentru ceea ce este întîmplător și surprinzător.

Totuși, ar fi nedrept să se creadă că acestea au fost unicele rezultate pe care le-a produs introducerea conceptului în poezie. Aportul lui cel mai de seamă este acela de a fi deschis porțile poeziei jongleriilor inteligenței, de a fi atras atenția asupra unității indisolubile a formei și conținutului, în cadrul operei de artă. Conform retoricii tradiționale, imaginea și tropii erau elemente străine poeziei și aparțineau unei suprastructuri insuficiente pentru definirea frumosului. În ordinea barocă, conceptul este artă sau, dacă preferați, esența artei<sup>120</sup>. Cu alte cuvinte, poezia ajunge să se identifice cu o serie de semne, exprimînd o lume care se poate defini doar ca lume a artei, căci nu este nici realitate pură, nici pură ficțiune. *Agudeza* constă în a cuceri prin intermediul inteligenței conduse de imaginație, fiecare dintre infinitele unghere ale acestei lumi, paralelă adevărului. Conceptul este acel „splendor ordinis” de care vorbea Sfîntul Augustin; dar splendoarea derivă, de data aceasta, din îndrăznelile inteligenței care se consideră atotputernică și își imaginează că spiritul poate reduce la sine și capta tot ce există. Și de ce vrea să reducă la sine și să capteze totul?

---

De asemenea, plin de haz este sonetul lui Lope de Vega, *Unei scobitori pe care o doamnă o avea în gură*, în *Rimas del Ldo Tomé de Burguillos*, Madrid 1634, fol. 13 Vo:

*Intr-un arc de perle o săgeată  
a pus Amor, cu un coral drept țintă.*

<sup>120</sup> Cf. B. Gracián, *Agudeza y arte de ingenio*, IX: „Cuvintele sînt asemenea frunzelor copacului, iar conceptele asemenea fructelor”.



Poate pentru a se înțelege mai bine pe sine însuși, pentru a se vedea reflectat și interpretat de inteligența universală; sau, am mai putea răspunde cu o altă întrebare a aceluiași Sfânt Augustin, din celebra și tulburătoarea pagină despre rațiunile frumuseții: „N-ar fi poate pentru că există părți asemănătoare între ele, reduse la unitate printr-o legătură“?<sup>121</sup>.

---

<sup>121</sup> Cf. Luis Rey Altuna, *Qué es lo bello, Introducción a la estética de San Agustín*, Madrid 1945, p. 41.



## V. CONTRASTUL

1. Modalitatea barocă a contrastului
2. Geminăție, ecou literar, joc de cuvinte
3. Opoziții silogistice: alternativa
4. Dilema
5. Opoziții intenționale: absurditatea, asteismul, ironia
6. Burlescul



1

## Modalitatea barocă -contrastului

După cum s-a putut vedea în capitolele precedente, dualismul, așa cum pare să-l conceapă arta barocă, prezintă două modalități mai mult sau mai puțin contradictorii, dar care au totuși aceeași rațiune de a fi. Pe de o parte, se observă o constantă preocupare de a separa elementele mai mult sau mai puțin identice care dau impresia că se află confundate într-o singură unitate, de a privi în două moduri diferite sau, dacă se preferă, alternativ, obiectul reprezentant, întâi în aspectul său material și apoi în conținutul lui simbolic. Acestei preocupări îi răspunde, pe de altă parte, grija de a reuni într-o singură entitate conceptuală două intenții diferite și uneori contradictorii și de a exprima astfel, simultan, două idei diferite. Într-un fel sau altul, se ajunge la același rezultat, și anume de a se crea contraste în cadrul unității și de a se atrage atenția asupra posibilității de a coexista și de a se contopi într-o singură unitate, elemente care în mod normal nu se lasă asociate.

Toate acestea fac din contrast un procedeu universal cunoscut în toate artele baroce. Evident, nu este vorba de o invenție proprie barocului, dat fiind faptul că această modalitate stilistică este tot atât de veche precum literatura. Pe de altă parte, după ce a fost reînsuflețit de baroc, contrastul a recăzut în dizgrație sau, cel puțin, într-o relativă uitare, pînă cînd romantismul l-a folosit din nou cu insistența și spectaculozitatea cunoscute. Nu este vorba, deci, de a proceda aici la un examen amănunțit al procedurii și al resorturilor sale, care sînt mai degrabă teme de literatură generală decît probleme proprii barocului. Va fi suficient să spunem în ce măsură acest vechi mod de exprimare a fost adaptat și aplicat exigențelor imaginației baroce și care au fost principalele lui rezultate în literatură.

Cel mai probabil este că, din punctul de vedere al artei baroce, contrastul nu a constituit un obiect de studiu sau de căutare și nici o finalitate ce s-ar pretinde atinsă, ci un produs secundar, dacă poate fi numit așa. Cum arta barocă scoate în evidență cele două elemente deosebite care se disociază sau se combină în cadrul unității obiectului, rezultatul cel mai firesc avea să fie o imagine heteroclită, unde diferențele se evidențiază cu atât mai pregnant, cu cât elementele astfel reunite aparțin unor sfere notionale mai depărtate.

La fel se întâmplă și în pictură unde, aplicându-se procedeele teinice care ne oferă impresia perspectivei în adâncime, era logic să ne așteptăm ca rezultatul să fie un mai pronunțat relief imprimat mișcării, care se redă urmîndu-se direcția acestei noi dimensiuni: diferența de nivel, astfel mărită, între planurile succesive ale compoziției, formează un contrast mai evident între paralelismul acestor planuri și mișcarea ce le străbate unindu-le. Prin urmare, contrastul se va fi impus artei baroce fără a presupune în mod necesar că aceasta l-ar fi căutat; fie că s-au gîndit sau nu la el artiștii, pare sigur că era de așteptat, ca rezultat obligatoriu al inovațiilor celor mai caracteristice ale artei. Totuși, odată intrate în obicei și integrate viziunii pe care acei artiști o aveau asupra universului artei, este dificil să determinăm pînă la ce punct o opoziție oarecare este un rezultat dorit și căutat, o intenție inițială ori secundă, sau modul firesc de exprimare a altor intenții care, în realitate, năzuiau spre o altă finalitate.

Oricum ar fi, cert este că întreaga artă barocă trăiește din contraste și opoziții. Trebuie să le căutăm nu numai în toate genurile literaturii, ci și în toate celelalte manifestări ale artei. În pictură, caracterizează una din principalele preocupări ale unor artiști ca Rembrandt, Caravaggio sau ale „clarobscuriștilor” în Franța. Muzica polifonică, ale cărei începuturi datează din aceeași epocă, și care a inspirat mai tîrziu evoluția unei bune părți a artei muzicale moderne, se bazează, la fel, pe combinațiile contrapunctului care este o formă a contrastului. Marele succes pe care, în timpul secolului baroc, l-a înregistrat noul gen al operei, se explică nu atât prin evoluția gus-

tului muzical, cit prin multiplicitatea efectelor la care recurge și, mai ales, prin folosirea abundentă de trucaje și schimbări de decor „à vue“, prin intervenția unui element miraculos care fură ochiul și formează un contrast cu încetineala metodică și firescul naturii. În operă ca și în comedia italiană sau în reprezentațiile coregrafice, care mențin aceeași tradiție de surprize, de mistere și perspective deschise asupra unei lumi ciudate, exotice sau miraculoase, spectatorul caută și admiră cu desfătare cum

*pe neașteptate și fără efort, artificii care le dă viață face din pădure un oraș și din munte o cîmpie*<sup>1</sup>.

În literatură, și mai ales în acea parte a literaturii care se confundă cu retorica, ceea ce barocul apreciază mai mult în exemplele lăsate moștenire de antichitate, este fără îndoială contrastul. Contrastul și toate figurile stilistice mai mult sau mai puțin înrudite cu el sînt, într-adevăr, caracteristice unei întregi părți a literaturii antice, unei epoci mai mult sau mai puțin decadente, unor autori pe care astăzi nu-i considerăm drept culmi indiscutabile ale artei antice; și aceasta explică faptul că secolul al XVI-lea, și cu el întreg secolul următor, apreciază adesea la acești autori, mai mult decît la marii clasici, aceleași concepte și aceleași efecte de contrast cu care îi obișnuise arta literară a propriei lor epoci.

Cele două figuri, citate cel mai adesea ca exemple de frumusețe poetică și ca expresii care anticipează idealurile stilistice ale barocului, sînt cîteva versuri ale lui Lucan și Ausoniu. Traduse de un mare număr de poeți baroci din Franța, Italia sau Spania, aceste versuri au o formă, am spune, de „secolul al XVII-lea“, capabilă să înșele pe oricine nu și-ar aminti exacta lor proveniență, o formă care le apropie mult de amintitul sonet al lui Oronte.

---

<sup>1</sup> Fr. Maynard, *Poésies, avec notes par F. Gohin*, Paris 1927, p. 25. Despre spectacolul baroc, cf. în special J. Rousset, *La littérature de l'âge baroque en France*, Paris 1953, p. 10—80.



Am avut deja prilejul să menționăm cunoscutul vers al lui Lucan,

*Victrix causa Diis placuit, sed victa Catonis,*

care este menționat în nenumărate manuale de retorică, drept un perfect exemplu de *zeugmă*<sup>2</sup>. Dar poate nu a fost subliniat suficient faptul că succesul imens al acestei figuri în timpul epocii baroce nu se datorează atât concentrării de efecte care se obține prin intermediul zeugmei, cât vizibilei și fastuoasei opoziții, care, fără să o exprime direct și aproape prin omisiune, îl transformă pe Cato într-un emul și un concurent al zeilor; astfel încât, dacă ne gândim bine, ceea ce trebuia să fie *zeugmă*, adică asociere de efecte prin intermediul suprimării unui verb și a alăturării subiectelor sale, nu este în realitate o asociere, ci un divorț și nu servește pentru a combina, ci pentru a opune. Și observăm că frumusețea acestui contrast se datorește mai ales acestei false uniri, care în realitate reprezintă nu unul, ci două contraste ingenios compaginate: nu este vorba doar de contrastul „Zei” — „Cato”, ci și de acela care îl completează și ai cărui termeni sînt „*victrix*” — „*victa*”, asociate în așa fel încît ușurința victoriei care li se oferă zeilor își găsește o contrapondere și o reacție imediată în mărinimia și curajul lui Cato, care nu se teme să se alătore înfrîngerii, dacă aceasta este frumoasă.

La Ausoniu, barocul pare să fi descoperit celălalt exemplu tipic al stilului său contrastat, într-o epigramă bazată pe un joc de cuvinte, de o subtilă opoziție, care i-a permis să facă o îndelungată carieră în poezia secolelor al XVI-lea și al XVII-lea:

*Infelix Dido, nulli bene nupta marito:  
hoc pereunte, fugis; is fugiente, peris.*

---

<sup>2</sup> Cf. comentariile lui Saint-Evremond, *Oeuvres mêlées*, vol. III, p. 131 și 190; și ale lui D. Bouhours, *La manière de bien penser*, Lyon 1961, p. 5—11. O imitație într-un sonet de Fr. Maynard, *Poésies*, Paris 1927, p. 145.

În Franța s-au făcut cel puțin o jumătate de duzină de traduceri și versiuni libere, ale acestei epigrame, două dintre ele aparținând marelui Corneille, dar care probabil nu se numără printre cele mai bune. Bouhours menționează una dintre aceste versiuni, care a rămas anonimă și care pare mai îndemnatic realizată și, în același timp, mai fidel interpretată:

*Pauvre Didon, où t'a réduite  
de tes maris le triste sort:  
l'un en mourant cause ta fuite,  
l'autre en fuyant cause ta mort*<sup>3</sup>.

În Spania, cunoaștem o traducere a lui Manuel Salinas, o interpretare ceva mai liberă într-un sonet de Juan de Arguijo și altă traducere de Francisco de Portugal:

*Siempre infelice Dido  
en traiciones de amante y de marido:  
murió el uno y huiste;  
huyó el otro y muriste*<sup>4</sup>.

Ar fi greu să ne imaginăm versuri mai desăvârșit baroce decât cele ale lui Ausoniu. Totuși, în poezie, această figură este una dintre cele mai complicate; astfel încât, lăsând pentru mai departe cercetarea acestei formule și al combinațiilor de același tip, ne vom începe studiul cu figurile mai puțin realizate, și care reprezintă primul pas în acest proces creator de opoziții de efecte.

## 2 Geminății, icon literar, poezie de cur

Schema cea mai simplă a contrastului este figura numită în retorică geminăție. În realitate, retorica tradițională nu o consideră un contrast: este vorba, după cum

<sup>3</sup> D. Bouhours, *La manière de bien penser*, p. 55.

<sup>4</sup> Francisco de Portugal, *Arte de galanteria*, Lisboa 1660, p. 80. Cf. altă traducere la Pedro Soto de Rojas, *Obras*, p. 22. O versiune italiană la Gb. Guarini, *Rime*, Milano 1609, fol. 63.

se știe, de repetarea aceluiași cuvînt, nu cu intenția de a-l opune lui însuși, ci ca un pretext de subliniere sau de întărire a expresiei. Așa de exemplu, în aceste versuri de Quevedo:

*Trăiește pentru tine singur, dacă poți,  
căci numai pentru tine, dacă mori, mori<sup>5</sup>,*

unde epimônul urmărește să atragă atenția asupra acestui cuvînt din urmă, care cu greu ar putea fi luat în două sensuri diferite sau contrare.

Acest gen de repetiții care decade rapid, ajungînd un simplu pleonasm<sup>6</sup>, a fost la rîndul lui folosit, și chiar destul de abuziv, căci tot ce era repetare de efecte părea că trebuie să-i intereseze pe poeți. Totuși, forma care ne interesează aici nu este simpla gemenă, ci o variantă a ei mai proprie barocului, în care, asemenea zeugmei citată anterior, repetiția se complică cu o intenție mai mult sau mai puțin evidentă de a opune efecte și de a crea discrepantă în cadrul aceluiași cuvînt repetat. Este vorba de un joc ingenios, care impune un anumit efort din partea imaginației; cu atît mai mult, cu cît nu se sprijină, asemenea echivocurilor, pe omonimii, în care sensul dublu era un rezultat natural și înăscut, ci pe nuanțe care se opun cu mai puțină evidență.

Așa de pildă, în versul lui Tasso:

*sembran dell'aria i campi i campi stigi<sup>7</sup>,*

<sup>5</sup> Quevedo, Obras, vol. III, pag. 243.

<sup>6</sup> Cf. Brébeuf, *Poésies diverses*, Paris, 1662, pag. 137:

*Toți pașii tăi sînt pași zadarnici, tu nu faci nici un pas  
care să nu te ducă la moarte pas cu pas.*

<sup>7</sup> T. Tasso, *La Gerusalemme liberata*, XVIII, 36: „Cîmpurile de aer par a fi cîmpurile Styxului“. Cf. Brébeuf, *Poésies*, p. 3:

*Fața mea mohorîtă nu se mai recunoaște,  
într-atît s-a schimbat la față.*

Versul lui Tasso, *Gerusalemme*, II, 53:

*în inima-i  
generoasă pînă la urmă iubirea a trezit iubire*



geminăția pare surprinzătoare la prima vedere; dar ne dăm seama repede că termenul „campi“ trebuie să se înțeleagă în două sensuri diferite, întâi ca o metaforă, „i campi dell'aria“, și apoi ca un termen propriu, „i campi stigi“. Senzația de contrast, poate de abia perceptibilă, ar trebui să rezulte din aparenta identitate a termenilor repetați. Totuși, este vorba de o figură fără mari șanse de a fi acceptată și care de fapt nu a fost gustată, pentru că se bazează pe contraste de nuanțe, iar arta barocă ocolește tot ce reprezintă sau se aseamănă cu termenii moderați sau rafinamentele insuficient contrastate. Mai bine spus, cu înseși cuvintele autorilor baroci, „inegalitatea cu atât mai mult se depărtează de tolerabil, cu cât se apropie mai mult de egalitate“<sup>8</sup>. Și probabil că nu există în toată stilistica barocă o altă figură mai apropiată de egalitate decât această repetiție de abia nuanțată.

De aceea, procedeul pe care îl semnalăm, a devenit, după Tasso, unul dintre efectele cele mai ușoare și mai obișnuite în literatura romanească, în care scriitorii de mină a doua turnau în formule mai mult sau mai puțin realizate invențiile verbale ale poezilor. Geminăția, în schimb, a suferit în poezie o nouă transformare, caracteristică de asemenea stilisticii baroce. Este vorba de ecoul poetic, adică de o geminație imperfectă, în general trunchiată, care se presupune că s-ar datora ecoului natural. Un personaj, de obicei un păstor îndrăgostit, își pune lui însuși sau ecoului anumite întrebări, și acesta răspunde înapoiindu-i ultimele silabe pe care tocmai le pronunțase, ceea ce determină prezența geminației. Dar în marea majoritate a cazurilor, răspunsul presupune un efect de

---

e posibil să-l fi influențat pe Villamediana, *Obras*, p. 147:

*Amorul de Amor  
este insuflețit.*

Alte exemple de geminație și ecou la H. Hatzfeld, *Comparative Literature*, I (1949), p. 129—31.

<sup>8</sup> Virgilio Malvezzi, *Rómulo*, traducere de Quevedo, în Quevedo, *Obras*, ediție de A. Fernández Guerra, vol. I, Madrid 1852, p. 117.

contrast, căci aceste silabe se aleg în așa fel încît să formeze un răspuns coerent, dar neașteptat. Este cunoscut, de exemplu, interminabilul *Discurs al unor coarne de Baltasar del Alcázar*, în care un bărbat vorbește cu ecoul, destăinuindu-i nefericirea sa amoroasă:

- În locu-acesta m-ai văzut  
cînd de iubirea mea m-am despărțit;  
aș vrea să știu despre mine,  
dacă soarta nu mi se opune. — [S]pune.
- Mă tem de surpriza de-a fi înlocuit,  
care este fructul oricărei despărțiri;  
dar cine mi-a spus să cer —  
fiindu-mi atît de aspru cuvîntul? — Vîntul.
- Aceea ce-a urmat cu atîta grabă  
pașii lui Narcis
- Aceea ce prin Jupiter a vrut  
să-i fie potrivnică Junonei? — Ei[!]<sup>9</sup>.

Acest nou joc, ce pare să fi devenit popular în special pe la mijlocul secolului al XVI-lea, stabilește opoziții curioase, uneori puțin puerile, care merg de la simplul epimôn la oximoron. Mecanismul său este cel dintotdeauna, căci se bazează pe dualitatea de sens rezultată dintr-o formă unică, în aparență. Imaginația barocă pare să fi privit cu deosebită satisfacție posibilitățile pe care le oferea ecoul de a varia formulele obișnuite ale antilogiei; ca urmare, ecoul a devenit o adevărată modă literară, pe care o întîlnim în operele unui mare număr de scriitori, fie că e vorba de cuplete<sup>10</sup>, de sonete<sup>11</sup> sau de poeme mai

---

<sup>9</sup> B. del Alcázar, *Poesias*, editate de Francisco Rodríguez Marín, (1910) p. 96—106, Madrid.

<sup>10</sup> Cf. cupletele lui Gonzalo Calderón, citate de J. Cejador y Frauca *La verdadera poesía castellana*, vol. II, Madrid 1921, p. 40—41.

<sup>11</sup> Cf. Otto Joerder, *Die Formen des Sonetts bei Lope de Vega*, p. 161—209; și V. Gauthier, *De quelques jeux d'esprit*, în *Revue hispanique* XXXV, p. 16.

întinse<sup>12</sup>. A cunoscut o mare vogă mai ales în pastorală dramatică, în care se întâmplă rar să figureze; într-atît de mare, încît îl întîlnim chiar și în proza pastorală<sup>13</sup>. Atît de obișnuită ajunsese această nouă posibilitate stilistică, încît, consultat fiind de Giulio Strozzi, referitor la una dintre pastoralele sale dramatice, Cavalerul Marino îl sfătuia să renunțe la un ecou pe care îl folosisese, „pentru că fiind pline de ele aproape toate pastoralele moderne, pare trivial într-o compoziție atît de nobilă”<sup>14</sup>.

În paranteză, trebuie să menționăm existența unui alt gen de ecou, în mijlocul acestor ecouri pur mecanice, un ecou destul de subtil, care nu repetă aceleași cuvinte pentru a le da sensuri diferite, ci spune un singur lucru cu două sensuri deosebite, în funcție de persoana care ascultă. Exemplul cel mai tipic este acela al lui Lope de Vega în *Castelvines y Montes*. Julia se află într-un parc, în compania iubitului ei Roselo și a vărului și curtezanului ei Octavio, preocupată să-și favorizeze iubitul, fără să trezească însă gelozia vărului. În această situație, cuvintele ei au un dublu scop: există în ele o intenție aparentă și prefăcută, aceea de a-i face plăcere lui Octavio, și alta, cea reală de fapt, prin care îl favorizează doar pe Roselo:

Julia     și-atît de mult eu te urăsc  
            încît las totul pentru tine.

Octavio   Doamnă, eu nu mă tînguesc

Roselo    Văd bine, ea spune totul pentru mine.

Julia     Faptul că nu mai pot răbda  
            Mă-aduce la impolitețe

Octavio   Am înțeles că tot ce faci  
            clipei de acum se datorează.

Julia     Și trebuie să-mi mulțumești,  
            deși ți s-ar părea puțin.

Octavio   Curînd o să-mi pierd mințile.

Roselo    Cît mă favorizează!

<sup>12</sup> Cf. A. de Nervèze, *L' hermitage amoureux*, în *Essais poétiques*, p. 320—322, p. de Saint-Louis, *La Magdeleine au désert*, p. 55—59. Despre ecoul poetic în Germania (operele lui Opitz, Spee, Gottfried Arnold), cf. Moret, op. cit., p. 172.

<sup>13</sup> Ambillou, *Sidère*, fol. 9.

<sup>14</sup> Gb. Marino, *Lettere*, p. 174.



Julia      *De s-ar ivi ocazia pe loc,  
mi-ai vedea îndrăzneala*<sup>15</sup>.

Oximoronul, menționat deja, este conjuncțiunea a doi termeni contrari, fie că este vorba de cuvinte din aceeași familie, dar potrivnice din cauza variației de sens pe care o impune derivarea, fie de rădăcini diferite. Astfel, Amor este pentru Marino

*nemilos ademenitor care seduce și lovește  
ucigător milos care-ntristează și rănește,  
temnicer curtenitor*<sup>16</sup>.

Cît privește contrastul care rezultă din jocul de cuvinte sau din dubla valență a construcției sintactice, schema lui se reduce la aceea pe care am întilnit-o deja în epigrama lui Ausoniu. Acest procedeu este de asemenea foarte obișnuit în literatura barocă. Formulele lui pot varia de la simplu la complicat, dar intenția rămîne mereu aceeași ca și mecanismul său fundamental. Forma sa cea mai simplă este aceea a celebrei reflexii, care atît de mult îi plăcuse lui Harpagon: „Trebuie să măninci pentru ca să trăiești și nu să trăiești pentru ca să măninci”<sup>17</sup>. Cu mai mult rafinament, același procedeu i-a inspirat lui Corneille versuri ca următoarele:

*Politețea este numai iubire la Camille  
iar iubirea, doar politețea la Othon*<sup>18</sup>.

<sup>15</sup> Lope de Vega, *Castelvines y Montesés*, I, 3, Procedeu a fost de asemenea folosit de Calderón, *La banda y la flor*. La o extremă opusă ecoului poetic, se pot așeza versurile cu piciorul trunchiat, bazate pe suprimarea consoanțelor ce formează corpul ecoului; există exemple foarte cunoscute ale acestei modalități poetice, mai ales la Cervantes.

<sup>16</sup> Gb. Marino, *L'Adone*, III, 4:

*spietato lusinghier ch'alletta e noce  
pietoso micidial ch'ange e ferisce  
cortese carcerier.*

<sup>17</sup> Molière, *L'Avare*, III, 1.

<sup>18</sup> Corneille, *Othon*, II, 1:

*Mais la civilité n'est qu'amour en Camille,  
comme en Othon l'amour n'est que civilité.*

Și mai mare este complicația la Artale, când Apolo se plînge lui Dafnis că:

*tu dai numai inimii aripile piciorului,  
dar nu dai și piciorului nemișcarea inimii;<sup>19</sup>*

unde dificultățile se ivesc din încrucișarea jocului de cuvinte cu metafora, în obișnuita relație a realului cu artificialul.

În alte cazuri, jocul de cuvinte se caracterizează prin repetiția propriei sale scheme, prin multiplicarea și varierea fazelor jocului. Într-un singur sonet, Juana Inés de la Cruz reușește să realizeze un triplu joc de cuvinte, într-o cascadă tipic barocă, când afirmă că ceea ce urmărește este

*să pun frumusețe în mintea mea  
și nu minte în frumuseți ...  
să pun bogății în gîndirea mea,  
și nu gîndirea-n bogății ...  
să risipesc vanitățile vieții,  
și nu să-mi risipesc viața în vanități.<sup>20</sup>*

Totuși, în ciuda faptului că este tipică literaturii baroce, am spus deja că această formulă aparține retoricii tradiționale. Asemenea echivocului și celorlalte tehnici

---

<sup>19</sup> Artale, *Enciclopedia poetica*, vol. I, p. 25:

*E tu sol donni al cor l'ali del piede,  
e al pie non dai l'immobilità del core.*

<sup>20</sup> Juana Inés de la Cruz, *Obras completas*, I. *Lirica personal*, ediție de Alfonso Méndez Plancarte, México 1951, p. 278. Alt model de joc de cuvinte pe bază de construcție sintactică cu semne contrare, dar cu termeni diferiți, la Pavillon, *Oeuvres*, La Haye, 1715, p. 6—8, unde sint puse în contrast pasiunea pe care aceeași femeie o inspiră tatălui și fiului:

*Te-ai născut prea tirziu pentru mine,  
și prea devreme pentru el ...  
căci el de-abia începe să învețe,  
iar eu încep să uit ...*

stilistice ce caută un paralelism de efecte, această modalitate încearcă să introducă o impresie de contradicție sau, cel puțin, de opoziție de idei, cu atât mai puternică, cu cât se exprimă cu aceleași cuvinte, folosite în mod diferit. Până la un anumit punct, procedeele contrastului se confundă, prin urmare, cu simpla intenție dualistă; deosebirea este doar de nuanță, în măsura în care contrastul încearcă să introducă în paralelism o idee de opoziție, făcând să se împotrivească cei doi termeni ai dualismului fundamental. Contrastul este un paralelism care își propune nu numai să atragă atenția asupra aspectului dublu al oricărei unități, dar și să sublinieze, în mod mai mult sau mai puțin potrivit, opoziția profundă și naturală a factorilor care îl compun: aceasta face să realizăm nu numai prezența unei lumi divizate dar și a unei unități instabile, permanent periclitată, care se menține doar grație unui echilibru tranzitoriu și efemer, ce pare într-o anumită măsură contrar naturii lucrurilor.

### 3 Opoziții silogistice: alternativa

Formele silogistice ale contrastului sînt, ca și în cazul conceptului, cu mult mai subtile și mai caracteristice. La ele se ajunge prin intermediul simplei antiteze. Aceasta din urmă este o figură curentă, pe care n-o putem atribui barocului, dar care se folosește acum cu o insistență și o abundență semnificative. Pentru poeții baroci simpla antiteză a încetat să fie suficientă, căci este deja o figură cunoscută și uzată: astfel că o întîlnim frecvent repetată în forme diferite, cu acea tendință spre tautologie, atât de proprie epocii. Așa, de pildă, cînd Polyeucte primește vizita Paulinei, ultimă tentație sau, mai bine spus, ultim obstacol ce-ar mai putea sta în calea aspirațiilor lui celeste, dorința de a ști dacă soția sa vine să-l ajute sau să-l distrugă, se exprimă prin intermediul unei precipitări de antiteze:



Doamnă, cu ce intenții oare mă chemați?  
Să mă loviți vreți, sau să mă-ajutați?  
Pornirea aceasta generoasă a iubirii voastre  
îmi vine-n ajutor, sau îmi vrea pierzarea?  
Venind aici aduceți ură sau prietenie,  
ca o dușmană sau ca soția dragă mie?<sup>21</sup>

Însăși prezența unei antiteze invită inteligența să raționeze și să o transforme în silogism. În capitolul anterior am încercat să arătăm că logica are o misiune foarte importantă în privința figurilor de stil baroce și nu numai în privința lor, ci în literatură în general. Faptul era cu atât mai firesc, cu cât este evident că imaginația cu greu ar putea să-și aleagă alt ghid în călătoriile și incursiunile sale prin lumea abstracțiunii. Din momentul în care încetăm să mai călcăm pe pământul real, unicul mijloc de control și, am spune, unicul stabilizator al fanteziei, rămîne raționamentul, care simulează, dar pe baze cunoscute și practic sigure; care minte, respectînd în același timp verosimilitatea, acea primă condiție a artei; care este, în sfîrșit, un fel de amăgire pioasă a poeziei. Doar logicii și uneltelor ei le datorăm aparența de adevăr pe care o păstrează ficțiunile cele mai extravagante și mai îndepărtate de realitate.

Așa se explică faptul că întreaga literatură barocă și mai tîrziu, toate creațiile clasice, se bazează pe exigențele logicii. Acest lucru devine în anumite cazuri, și mai ales în cazul conceptelor o renunțare superficială în favoarea logicii; aceasta înseamnă că nu trebuie să luăm în serios raționamentul ce ni se prezintă avînd toate aparențele unui silogism solid și infailibil. Totuși, chiar atunci cînd își bate joc de logică, fantezia n-o poate face

---

<sup>21</sup> Corneille, *Polyeucte*, IV, 3:

*Madame, quel dessein vous fait me demander?  
Est-ce pour me combattre, ou pour me seconder?  
cet effort généreux de votre amour parfaite  
vient-il a mon secours, vient-il a ma défaire?  
Apportez-vous ici la haine ou l'amitié,  
comme une ennemie, ou ma chère moitié?*

decît cu formule proprii acesteia; și, de altfel, o face în așa fel, încît să rezulte clar că neținînd seama de ea, rezultatele pot avea un aspect strălucitor, dar nu formează o construcție coerentă sau o operă de artă desăvîrșită. Semnificativ în acest sens este cazul conceptului; acesta era, din punctul de vedere al artei baroce, ceva asemănător „poeziei pure“ pentru unii moderni; adică, o expresie artistică perfectă, care se obține rareori și își este suficientă sieși, dar care, din nenorocire, trebuie să-și asocieze elemente mai puțin pure, pentru a ajunge la adevărata poezie.

Oricum, cert este că logica alimentează întreaga literatură. Chiar și în concepte intervine adesea, pentru a le conferi acea falsă aparență de adevăr și soliditate, ce caracterizează de exemplu multe din fanteziile pur poetice ale lui Calderón. La fel, și supunîndu-se necesității de multe ori notată pînă acum, de a examina obiectele sub diferitele lor aspecte, logica ce întilnea o antiteză nu putea să nu-i epuizeze posibilitățile, în conformitate cu procedeele ce-i sînt proprii. O antiteză presupune prezența a doi termeni, teza și contrariul ei; logica invită, desigur, să se extragă din opoziția lor sinteza corespunzătoare și să se transforme contrastul în raționament. Tipurile cele mai clar caracterizate ale acestor formule silogistice sînt alternativa și dilema.

Alternativa privește paralel două acțiuni de sens contrar sau, mai bine spus, două contraste în acțiune. Iată, de exemplu, un contrast în acțiune de tipul: „cînd eu sînt vesel tu ești trist“. Pentru a-l transforma într-o alternativă, ajunge să se inverseze, prin intermediul procedeelelor cunoscute ale jocului de cuvinte, termenii contradicției. Așa a procedat Rovetti:

*Cînd mă bucur, suferiți:  
cînd sufăr, vă bucurați.*<sup>22</sup>

---

<sup>22</sup> G. Rovetti, *Monorio d'Elicona*, p. 45:

*Al mio gioir languite,  
al mio languir gioite.*

Se observă, aşadar, că forma stilistică a alternativei cere nu numai un simplu paralelism, ci, s-ar putea spune, un paralelism în contrast, în care aceleaşi faze se repetă cu semne contrarii. Simplul paralelism de tipul:

*Cînd mă bucur, vă bucuraţi;  
cînd sufăr, suferiţi*

nu ajunge să formeze o alternativă, pentru că nu conţine nici o indicaţie asupra opoziţiei termenilor săi şi pentru că şi alte fraze identice sînt posibile în continuarea celor prevăzute: „cînd plîng, plîngi, cînd rîd, rîzi” etc. Contrastul, adică jocul de cuvinte în cadrul paralelismului, are drept efect tocmai excluderea oricărei alte posibilităţi în afara celor două enunţate. Datorită acestui fapt, se menţine natura dualistă a imaginii, iar spiritul se vede nevoit să conchidă logic că în toate celelalte cazuri, neprevăzute aici, este vorba de o fundamentală opoziţie de atitudine, ireductibilă, la ambele personaje ale acestei mici drame.

Iată alt exemplu ce aparţine aceleiaşi formule. Calderón afirmă:

*că nu există, de nestatornicie pline,  
rău să nu se poată transforma în bine,  
iar bine să nu se prefacă-n rău.*<sup>23</sup>

De unde se deduce că o altă condiţie a alternativei este posibilitatea coexistenţei celor doi termeni ce o compun, deşi ei sînt contradictorii. Binele ce se poate degrada nu împiedică în nici un fel să existe, în acelaşi timp sau succesiv, un rău care să se transforme în avantaj; tot aşa cum în cazul anterior, cele două efecte contrarii, pentru că nu pot exista în acelaşi moment, nu exclud posibilitatea de a se urma şi repeta de un număr infinit de ori.

La fel se întîmplă cu ipocrita confesiune a lui Racan, acuzat de a fi atentat la onoarea vecinului său:

<sup>23</sup> Calderón, *Saber del mal y del bien*, I, 4.



În acest caz, contrastul este puțin diferit, fiind stabilit pe baza unor cuvinte, ale căror sensuri nu au semne absolut contrare. Este evident că „supărare” — „plăcere” constituie o antiteză, căreia ar trebui să-i corespundă în mod normal altă antiteză, „vecin” — „vecină”; dar cele două cuvinte nu sînt ceea ce înțelegem în mod obișnuit prin antiteză, deși nu încetează să formeze un contrast; și tocmai folosirea lor în acest sens este mai surprinzătoare și atrage cu mai mare putere atenția asupra apropierii între ele, făcută într-un mod atît de ingenios simetric.

Alternativa este adesea imperfectă sau, cel puțin, se supune unor scheme diferite de cea semnalată pînă acum. Personajul lui Manzini, descris ca un erou exemplar, „dacă lupta, învingea; și dacă învingea, nu lupta”<sup>25</sup>. Construcția acestei figuri este evident defectuoasă și lasă imaginația într-o oarecare perplexitate, din cauza apariției neașteptate a unei negații ce rupe echilibrul celor doi termeni prezenți. În toate celelalte cazuri anterior analizate, exista un fel de ecuație de egalitate între cele două faze ale acțiunii; în acest caz, egalitatea este suprimată, căci nu există nici o posibilitate de a concilia contrastul „lupta” — „învingea” cu o asociere de tipul „învingea” — „nu lupta”.

O eroare diferită este aceea a lui Beys, care vrea să ne facă să înțelegem contrastul existent în atitudinea iubitei sale, între duritatea privirii și cuvintele ei prietenoase:

*Cînd ochii tăi m-alungă, vorbele mă recheamă;  
cînd ele îmi dau viață, privirea mă ucide.*<sup>26</sup>

<sup>24</sup> Racan, *Les Bergeries*, Paris, 1929, p. 224.

<sup>25</sup> Gb. Manzini, *Vita di santo Eustachio*, Veneția 1866, p. 19.

<sup>26</sup> Charles Beys, *Oeuvres poétiques*, Paris 1651, pag. 42:

*Quand tes yeux m'ont chassé, ta bouche me repelle;  
quand elle me fait vivre, ils me font expirer;  
et lorsque je te vois complaisante et rebelle,  
tout d'un coup je veux craindre et je veux espérer.*

În a doua fază a alternativei termenii nu sînt identici, dar ideile exprimate sînt mai mult sau mai puțin cele din prima fază. Totuși, este vorba de o alternativă imperfectă, nu pentru că termenii ar fi încetat să-și corespundă, ci pentru că lipsește opoziția, iar aceleași cauze produc aceleași efecte; în felul acesta figura devine o simplă serie de contraste.

## 4

## Dilema

Dilema este o simplă variantă a figurii precedente, cu care ajunge să se confunde în multe cazuri. Se deosebește de ea prin intenție, căci urmărește, mai mult decît simpla opoziție de efecte, să pună o problemă și să prezinte drept un efect al fatalității, imposibilitatea materială de a ieși din încurcătură, pe care o produc cele două sugestii ale alternativei. Formal, dilema se deosebește de aceasta prin aspectul mai puțin simetric al termenilor săi și prin posibilitatea de a-i lărgi și divide prin intermediul unor judecăți ce se adaugă alternativei de bază.<sup>27</sup>

Diferențele formale nu sînt totuși esențiale și nici constante; de aceea, în anumite cazuri este dificil să distingem alternativa de dilemă; cu atît mai mult cu cît intențiile nu sînt întotdeauna evidente și pot fi suplinite mai mult sau mai puțin abuziv de imaginația noastră. Criteriul cel mai sigur pare a fi acela că în dilemă, prima fază a alternativei o exclude pe a doua și invers; în timp ce, așa cum s-a putut vedea, în alternativa propriu-zisă,

---

<sup>27</sup> Cf. de exemplu, madrigalul lui Gb. Marino, *Poesis*, Bari 1913, p. 65:

*Dacă privesc atunci doresc  
să sărut; dacă sărut, atunci doresc să privesc.  
De s-ar putea printr-un miracol de iubire  
sau privirea sau sărutul să-l sorb,  
și să privesc gura și să sărut ochii!*

în care se observă, în prima parte, o alternativă, asemănătoare aceleia din exemplul anterior, dar închisă apoi de o imposibilitate.

ambii termeni pot coexista sau se pot succede fără vreun inconvenient logic.

Astfel, cînd poetul îi spune iubitei sale că nu poate

*să trăiască fără s-o vadă, nici s-o vadă fără să moară,*<sup>28</sup>

aspectul construcției sintactice și simetria termenilor opuși par să indice că este vorba de o alternativă. Totuși, dacă poetul spune că nu poate „trăi fără s-o vadă“, ceea ce reprezintă doar jumătatea raționamentului său, problema este rezolvată și nu mai este nevoie să ne gîndim la o a doua posibilitate; aceasta este valabilă doar dacă admitem, sub forma unei ipoteze, că prima posibilitate cade, adică, dacă excludem unul din cei doi termeni, menținîndu-l pe celălalt. Cu alte cuvinte, paralelismul alternativei leagă cei doi termeni ai săi prin intermediul unei relații temporale, „cînd... cînd“, în timp ce dilema permite doar substituirea unei posibilități prin alta, ducînd la același rezultat, oricare ar fi soluția adoptată.

În afară de aceasta, se întîmplă frecvent ca simetria sintactică să se reducă, în cazul dilemei, la o singură pereche de contraste, chiar dacă în cealaltă pereche este vorba de o completă identitate, ca în cazul următor:

*Ea mă ucide, fie că mă privește,  
fie că nu mă privește;*<sup>29</sup>

---

<sup>28</sup> Brébeuf, *Chanson* în *Oeuvres*, p. 45:

*ni vivre sans vous voir, ni vous voir sans mourir.*

<sup>29</sup> Tristan, *Sur un regard refusé*, în *Les Amours*, Paris 1925, p. 270:

*Je suis mort, soit qu'on me regarde,  
soit qu'on ne me regarde pas.*

M. Gb. Guarini, *Rime*, Milano 1609, fol. 48:

*și simt că mor de n-o privesc  
pe-aceea ce mi-e însăși viața;  
și chiar de o privesc, tot simt că mor.*



sau de o variație mai degrabă aparentă, care ne conduce spre aceeași egalitate, prin intermediul unor ingenioase paronimii:

*Să vezi acest inger vizibil  
și să nu-l iubești, înseamnă să fii insensibil  
iar să-l iubești smintit să fii înseamnă,<sup>30</sup>*

sau a unei modulări de vocabular care nu schimbă substanțial sensul:

*Dacă nu vă amintiți, n-aveți memorie,  
iar dacă vă-amintiți, credința vă lipsește.<sup>31</sup>*

În toate aceste exemple, unul dintre cei doi termeni ai contrastului suferă alterarea deja cunoscută și trece de la sensul pozitiv la cel negativ, în așa fel încît ambele posibilități ale temei, teza și antiteza ei, sînt succesiv

<sup>30</sup> Tristan, *Les Amours*, p. 94:

*Observer cet ange visible  
sans l'aimer c'est être insensible,  
et l'aimer, c'est être insensé*

Cf. Cailly, *Recueil de pièces diverses*, La Haye 1715, vol. I, p. 192:

*Pierd afecțiunea celor căroră le împrumut,  
dacă nu pierd banii ce le-am împrumutat.*

<sup>31</sup> Malherbe, *Dessein de quitter une dame*, în *Poésies*, p. 187:

*S'il ne vous en souvient, vous manquez de mémoire,  
et s'il vous en souvient, vous n'avez point de foi.*

Uneori, poetul extrage el însuși sinteza; cf. Benserade, *Oeuvres*, Paris 1697, vol. I, p. 70:

*De-o prea mare dorință aș pieri,  
de mi se-arată neînduplecată,  
și de-o prea mare fericire aș muri,  
de favorabilă ea mi se-arată.  
Astfel, durerii ce mă încinge  
nu știu să-i aflu vindecare  
cînd sigur sînt că mă voi stinge  
de chin sau de-alinare.*

examine, nu cu intenția de a le sublinia opoziția ca în situația alternativei, ci cu scopul de a le judeca și cunoaște prin intermediul deducției logice. Al doilea termen sau, mai bine spus, a doua pereche de contraste, care aici ajunge să se reducă la identitate cu cel dintâi, arată precis că ambele drumuri conduc la aceeași soluție: de unde, aspectul de impas al raționamentului care formează un fel de inextricabilă închisoare logică, din care nu se poate ieși cu aceleași mijloace, ci doar rupînd și forțînd condițiile dilemei, prin intermediul impulsurilor și al pasiunii.

În felul acesta, geometria ineluctabilă a propozițiilor sale încolțește spiritul mai puternic decît o judecată nuanțată, dînd naștere în același timp unor perplexități al căror dramatism nu mai necesită explicații. Astfel se explică, fără îndoială, marele succes al acestei figuri logice, în teatrul secolului al XVII-lea și, mai ales, la maestrul său cel mai rafinat și mai atent la jocurile spiritului, la Calderón. Acesta a fost probabil artistul cel mai calificat al așa-numitei geometrii scenice, al efectelor estetice și pasionale extrase din raționament și, dacă ne este permis un joc de cuvinte, indispensabil în acest caz, al afectului

---

Nu insistăm asupra modelelor de dilemă imperfectă, cf. Vital D'Audiguiet, *Oeuvres poétiques*, Paris 1614, fol. 3 vº:

*Decît să nu te vîd mai bine aș muri,  
mai bine ar fi să nu te vîd de-n ochii tăi n-aș însemna nimic,  
să te iubesc făr' să te vîd mai bine aș pieri,  
și să te vîd fără a te iubi, de mii de ori m-ar omori.*

Figura pare mai degrabă o alternativă, dar fazele ei se exclud. Pe de altă parte, construcția este contrară logicii: îndrăgostitul preferă să moară decît să nu-și vadă iubita și să n-o vadă decît să nu însemne nimic pentru ea, fără să se gîndească că murind n-ar mai putea pur și simplu s-o vadă. Astfel cea de-a doua posibilitate se exclude automat. Alt tip de dilemă imperfectă la Cotin, *Madrigal à Mademoiselle*, în *Oeuvres galantes*, p. 33:

*Sau vă-asemănați Iubirii,  
sau Iubirea vi se-aseamnă,*

în care posibilitățile nu se anulează; iar dacă este privit ca o alternativă, contrastul celor doi termeni este numai superficial; de fapt ei sînt identici și propozițiile egale între ele.

condus de efect. Așa se întâmplă în *Saber del mal y del bien*, când *Hipolita* este rugată să răspundă solicitărilor amoroase ale regelui, refuzul punând în pericol viața fratelui ei, tinăra răspunde cu o dilemă ușor de prevăzut: dacă fratele meu este vinovat, sacrificiul meu nu l-ar dezvinovăți; și dacă e nevinovat, regele nu-l poate condamna.<sup>32</sup> În altă comedie, a aceluiași autor, o tinăra îi spune celeilalte:

*Sau ești geloasă, sau nu.  
Dacă spui că nu știi  
de ce simulezi supărare,  
Laura, pentru ceea ce nu simți?  
și dacă ești, de ce, Laura  
nu vrei să renunți la iluzii*<sup>33</sup>?

Se știe deja, fără să mai insistăm, că toți autorii Secolului de Aur folosesc în mod constant raționamentul sub toate formele lui, cu o predilecție specială pentru dilemă. Aceasta din urmă este la fel de frecventă la Corneille, în teatrul căruia condiția unui mare număr de personaje, de la *Cid* pînă la don Sancho de Aragón, nu este decît

---

<sup>32</sup> Calderón, *Sabar del mal y del bien*, III, 5.

<sup>33</sup> Calderón, *Casa con dos puertas mala es de guardar*, I, 10, Cf. Lope de Vega, *La Dorotea*, ediție de A. Castro, Madrid (1913) pag. 117: „Sau o iubești, sau n o iubești pe Dorotea. Dacă o iubești, gîndește-te bine ce iubești. Dacă n-o iubești, nu te gîndi atît la ceva ce nu iubești“. De asemenea, la Pedro Soto de Rojas, *Obras*, pag. 59:

*Imi sîntești viață veselă și moarte tristă.  
Dar, dacă-mi sîntești moarte,  
cum de-mi apare viața în lumina voastră?  
și, dacă-mi sîntești viață,  
de ce n-adeuși alinare atîtor răni?*

Această compoziție este o imitație a unui madrigal de Giovanni Battista Guarini, în *Rime*, fol. 45 Vo:

*Tu îmi ești viață și moarte laolaltă.  
Dar, dacă moarte-mi ești  
de ce ai viață în frumoșii ochi?  
și dacă îmi ești viață?  
de ce nu mă alini?*



o dilemă pusă în acțiune.<sup>34</sup> Mai interesant va fi să descoperim influența aceluiași procedeu la Racine însuși, care, e bine știut, lasă să se vadă în compoziția operelor sale atâtea misterioase rezonanțe ale modelelor în vigoare în timpul tinereții lui. Astfel, când Jocaste își pierde speranța de a ajunge să-și împace fiii, iremediabil învrăjbiți și se oferă pe ea însăși drept sacrificiu instinctelor lor criminale, ea se servește, într-un discurs menit să le demonstreze ticăloșia, de o delimă:

*Dacă virtutea vă place, dacă onoarea vă însuflețește,  
barbari, roșiți când comiteți o astfel de crimă;  
iar dacă fiecăruia atât de mult vă place crima  
barbari, roșiți de-a nu comite decît una*<sup>35</sup>.

Se vede astfel cum, dusă la ultimele ei posibilități, dilema ajunge să se transforme într-o mică dramă a inteligenței, într-o tensiune emoțională care se confundă, pînă la un anumit punct, cu sentimentul dramatic. Rațiunea caută succesiv ieșirile, pe care le anihilează într-o succesiune la fel de rapidă, o altă rațiune, paralelă; iar anxietatea produsă de această situație, năzuința inteligenței de a ieși din închisoarea în care o țin prizonieră împrejurări mai puternice decît ea, obligația rațiunii de a admite fatalitatea dilemei, constituie un joc artistic ce nu se află în discordanță cu emoția estetică. Pe de o altă parte, jocul devine cu atît mai strălucitor, cu cît mai neașteptate și mai numeroase sînt ieșirile ce se oferă spiritului și mai rapidă anihilarea lor corespunzătoare. Un frumos exemplu al acestei arhitecturi pur cerebrale, care

---

<sup>34</sup> Să se observe, de exemplu, situația lui Don Alvaro, la Corneille, *Don Sanche d'Aragon*, III, 1:

*Nici invins dar nici învingător nu pot să fiu al vostru  
invins, sînt nedemn de aceasta și învingător, sînt soful ei.*

<sup>35</sup> Racine, *La Thébaïde*, IV, 3:

*Si la vertu vous plaît, si l'honneur vous anime,  
barbares, rougissez de commettre un tel crime;  
ou si le crime enfin vous plaît tant à chacun.  
barbares, rougissez de n'en commettre qu'un.*

ar putea foarte bine să fie transcrisă grafic, prin intermediul unui desen în care efectele și contraefectele s-ar încrucișa metodic, este madrigalul următor, atribuit lui Camoens:

Vă rog să-mi spuneți  
rugăciunile ce le-ați făcut,  
sînt pentru cei pe cari i-ați omorît,  
sau pentru voi, cea care-ucideți.  
De pentru voi sînt, sînt pierdute,  
ce rugăciune oare ar putea  
vreo satisfacție, doamnă, să dea  
atîtor vieți destrămate?  
Și dacă cerului vă încredințați  
pentru aceia ce-i ucideți,  
de vă rugați, de ce-omorîți?  
de ce-omorîți rugîndu-vă?<sup>36</sup>

## 5 *Operele intuitive: absolutizate absoluții, inouă*

Aceste creații sînt, într-un anumit mod, niște exerciții poetice bazate pe o retorică renovată, unde simetria expresiilor și abilitatea cu care imaginația se adaptează exigențelor logicii, par să trezească interesul poezilor mai mult decît orice alt aspect al creației artistice. În același timp, sînt o probă în plus a faptului că arta barocă apreciază mai puțin adevărul și natura în sine, decît edificiile suspendate în aer și jongleriile cu idei și concepte, chiar și în acele cazuri în care ideea este slabă sau falsă și nu justifică un examen atît de minuțios și nici o atenție atît de rapid dispusă spre hiperbolă.

Pe de altă parte, antinomiile, care au fost mereu unul dintre jocurile preferate ale stilisticii baroce, ajung tratat mai mult decît un simplu procedeu retoric. Antinomiile invadează pe nesimțite opera de artă, pătrunzînd, dincolo de granițele formei, în însuși mecanismul gîndirii

<sup>36</sup> Camoens, citat de B. Gracián, *Agudeza y arte de ingenio*.

creatoare. Familiarizat deja cu eterna dualitate a obiectului artei și cu procedeele care pun în evidență contrastele inerente acestei dualități, artistul transformă automat achizițiile și inovațiile stilului său, din lumea expresiei în cea a concepției și începe să procedeze în același mod când este vorba să-și organizeze și să-și polarizeze plăsmuirile. Încă înainte de a-și fi întilnit forma, ideile care i se prezintă, se bazează inconștient pe o nouă logică, al cărui prim motor este contrastul; și ceea ce începuse prin a fi un simplu artificiu al formei, un joc de moderată eficacitate artistică și oricum, intrascendent, devine acum criteriul fundamental al spiritului creator, norma care îi hrănește invențiile și le dă un sens unitar, făcându-le apte și demne de a intra în lumea artei.

În capitolele următoare vom întilni din nou această tendință a artei baroce, de a transforma opozițiile de suprafață, care constituie adverata materie a contrastului, în probleme de logică și de psihologie. Deocamdată, și înainte de a abandona aspectul pur stilistic, trebuie să adăugăm la formulele menționate pînă acum, o serie de posibilități ale contrastului, care pot fi reduse mai greu la o anumită intenție sau modalitate. Principiul său de unitate, dacă un astfel de principiu există, rezidă în faptul că inspirația se supune capriciului sau poate intenției de a spune contrariul a ceea ce se așteaptă, sau a ceea ce se pare că cere ideea artistică, ori presupune expresia ei.

Cu această modalitate, intrăm într-un teren intermediar între formă și conținut. Formulele anterioare presupuneau, toate, intenția de a sublinia dualitatea unui obiect sau a unei idei determinate, prin intermediul anumitor figuri corespunzătoare scopului urmărit. Acum însă, este vorba de dualitatea intenției, nu în privința unui anumit obiect, ci a tonalității adoptate pentru a-l exprima. Această dualitate de ton, ce formează un fel de contrapunct subtil al literaturii, apare în mod evident și se recunoaște, prin urmare, cu mai multă ușurință în ironie, care este doar una din numeroasele ei posibilități; și, pentru a înțelege și mai bine care sînt scopurile sale, ne vom sluji de ea pentru a analiza procedeele și finalitatea tuturor celorlalte figuri.



Amintindu-și de timpul care a trecut de la moartea tatălui său, Hamlet exclamă: „O, ceruri mari, să mori de două luni, și nimeni să nu te uite încă? Atunci, sînt nădejdi că aducerea aminte a unui mare om să dănuie chiar șase luni!“<sup>37</sup> Este evident că această observație, înțeleasă *ad litteram*, include un nonsens. Hamlet afirmă că o amintire care durează șase luni de la moarte este un semn de glorie și deci cu greu s-ar putea cere mai mult. Totuși, nimeni nu o înțelegea așa. Există în exclamația personajului o putere expresivă care nu se cifrează în valoarea exactă a cuvintelor și nici în vreo construcție sau figură retorică adecvată, dar care împiedică să fie luate cuvintele în sensul lor logic. Dimpotrivă, rațiunea arată că este vorba de contrariul a ceea ce par să spună cuvintele; și acest contrariu se exprimă cu mai mare putere tocmai prin folosirea ironiei, care pune în evidență ceea ce se condamnă, ca și cum ar fi vorba de ceva care este admirat.

Nu este cazul să mai insistăm asupra delicatului mecanism al ironiei. Ceea ce interesează cel mai mult, este faptul că valoarea stilistică a acestei modalități a vorbirii constă tocmai în a permite exprimarea unei idei prin opusul ei; pe scurt, într-un dualism de intenții care, asemenea echivocului, ne obligă să vedem două lucruri total opuse, într-o singură expresie. Diferența rezidă în faptul că echivocul nu-și opune cei doi termeni într-un mod atât de ireductibil și într-o anumită măsură feroce; în faptul că obținerea lui este limitată la întinderea exactă a figurii stilistice care îi corespunde; în sfîrșit, în faptul că ironia presupune o mișcare pasională, o intensitate a sentimentelor sever reprimată de rafinamentul intelectualist al figurii, dar care, din acest motiv, nu încetează să fie evidentă și perceptibilă, de-a lungul întregii sale expresii.

Ironia, după cum s-a spus, este una din numeroasele posibilități ale dualismului de tonalitate. Nu toate însă au aceeași capacitate pasională și nici nu trezesc același interes din punct de vedere literar. Pe de altă parte, trăsătura lor comună, care este lipsa de corespondență

---

<sup>37</sup> Shakespeare, *Hamlet*, III, 2 (Trad. de V. Streinu, Ed. Univers, Buc. 1970).

între cuvînt și ceea ce el intenționează să exprime, nu apare în toate cazurile cu aceeași evidență. Cu toate acestea, vom încerca să distingem aici unele din tipurile cele mai curente ale ironiei.

Nu sîntem siguri dacă trebuie să includem aici formula, nu prea poetică, ce pretinde să exprime temele mai puțin frumoase prin intermediul poeziei. Această pretenție este comună tuturor timpurilor și ar putea fi considerată, poate pe mai multe temeuri, unul din jocurile obișnuite ale rațiunii care încearcă să se contrazică pe ea însăși. În literatura barocă, această modalitate este reprezentată printr-o serie de descrieri aparent contrare canoanelor baroce, pentru că sînt realizate într-o manieră realistă care insistă asupra detaliilor; această manieră amintește de tehnica enumerării, atît de frecvent întilnită în arta medievală. După cum am încercat să arătăm, această tehnică descriptivă a fost complet abandonată în timpul epocii de care ne ocupăm. Totuși o vom întilni din nou, și nu numai o dată, aplicată cu vizibilă insistență și satisfacție, în scopul acumulării unor detalii total incoerente sau cel puțin de un pitoresc forțat și nefiresc; alteori, pentru a se insista asupra unor obiecte mai mult sau mai puțin respingătoare, asupra descrierii dezagreabilului și a obiectelor care se potrivesc mai puțin cu ideea pe care ne-o formăm despre poezie. Nu este vorba, fără îndoială, din punctul de vedere al experienței poeților, de a căuta „florile răului” și de a distila frumusețile cuprinse în tot ce este real; ci de a exagera pe cît posibil senzația de surpriză, făcînd poezie din tot ce este mai puțin apt pentru ea. Descrierea hanului blestemat de către Mathurin Régnier este un exemplu dintre cele mai pitorești ale genului acestuia de inspirații: obiectele care se descriu acolo, alese printre cele mai heteroclite și mai absurde, se acumulează cu o fertilitate de invenție ce distonează cu sobrietatea obișnuită a realismului baroc și transformă poezia într-un fel de inventar notarial<sup>38</sup>.

De multă vreme s-a observat deja că o pereche de cizme noi nu au nici un interes ca obiect pentru pictură, în

<sup>38</sup> M. Régnier, *Satires*, XI. Procedul său a fost imitat de D'Ouville, *L'Esprit follet*, Paris 1642.

timp ce dimpotrivă, niște cizme rupte, murdare și scîlciate constituie una dintre temele cele mai potrivite pentru un pictor care ar căuta efecte pitorești. Probabil din același motiv, înșiși poeții care refuză să descrie frumoasele palate și plăcutele saloane ale nobililor, se delectează cu descrierea amănunțită a celei mai murdare și mai infame spelunci. Cu cît mai dezagreabile sînt detaliile descrierii sale, cu atît mai mult se va strădui poetul să nu uite nimic; dar este vorba mai puțin de o preocupare realistă, ci de voința de a-l șoca pe cititor prin intermediul unui contrast cît mai violent cu puțință, între ceea ce se spune și ceea ce ar trebui să se spună în poezie.

Alături de aceste enumerări ce caută dezagreabilul poate cu pretenția de a-l transforma în artă,<sup>39</sup> vom așeza un alt tip de enumerări bazate pe incoerența care pretinde să sugereze o idee logică și coerentă. În operele lui Théophile există o odă lipsită total de sens, poate tocmai pentru că autorul ei s-a străduit să nu spună nimic; sau poate pentru că unica sa intenție era aceea de a dovedi că se pot face versuri fără a spune ceva<sup>40</sup>. Mai există un sonet de acest fel printre cele scrise de Quevedo; dar acesta din urmă este într-adevăr cu mult mai logic. Pretenția lui se reduce la a sugera, prin intermediul unor fraze dezlinate și aparent incoerente, zădărnicia preocupărilor unui mare senior, de-a lungul unei zile întregi,

---

<sup>39</sup> Cf. Saint-Amant, *La chambre du débauché*, în *Oeuvres poétiques*, p. 62 în descrierea căreia poetul nu numai că nu ne iartă de prezentarea exactă a

*Flegmei galbene și uscate  
pe care, atins de sifilis, o scuipase,*

dar mai și caută în capricioasele ei contururi o reconstituire și o fantastică ilustrare a *Quijote*-lui. Este vorba mai puțin de un realism neplăcut — care, totuși, nu datează de azi — cît de o imaginație orientată în jos. Un exemplu tipic al insistenței asupra detaliului în redarea oribilului, la Agrippa d'Aubigné, *Les Tragiques*, Paris 1931, p. 15, descriind mîncarea pe care o mamă o face din carnea copilului ei, în timpul împrejurărilor groaznice ale războiului civil. Alte exemple baroce de literatură a cruzimii la J. Rousset, *La littérature française de l'âge baroque*, Paris 1953, p. 85—89.

<sup>40</sup> Théophile, *Oeuvres poétiques*, p. 94.



pe care o petrece fără să facă nimic. Acest procedeu, care constă în a face referiri la fragmente de fraze, selecționate și concentrate în așa fel încît să pară incoerente dar să reprezinte în același timp o realitate coerentă, este același pe care, cu secole mai târziu, avea să-l repete Apollinaire în poemul său *Les Femmes*<sup>41</sup>.

Același lucru se poate spune despre un anumit număr de forme goale care afectează aparențele poeziei, dar care nu ajung să reprezinte nimic, ca urmare a voinței poetului care aspiră exact la acest rezultat. Această idee de a face versuri care să nu spună nimic de fapt, poate părea cel puțin curioasă; dar corespunde unei tendințe comune mai multor arte, de exemplu arhitecturii, în care uneori false coloane gigantice servesc doar pentru a amęti privirea și pentru a ne înșela asupra adevăratelor dimensiuni ale edificiului pe care îl susțin.

Acestui tip îi aparțin mai multe satire la adresa descrierii petrarchiste a frumosului, și în primul rînd, cea mai cunoscută dintre ele, de Juana Inés de la Cruz<sup>42</sup>. Într-un poem care în aparență cîntă frumusețea excepțională a unei oarecare Lisarda, poeta mexicană se servește în realitate de acest pretext pentru a-și bate joc de frazele căutate și de imaginile demonetizate, pe care le invocă doar pentru a le respinge, considerindu-le nesatisfăcătoare, astfel încît poezia sfîrșește prin a nu descrie nimic. Este vorba, deci, de un amestec curios al descrierii în chip de inventar cu jocul gol al formulelor fără sens și fără conținut.

Această formulă corespunde altor scheme care, cu toate că păstrează respectul datorat logicii și expresiei coerente, nu oferă mai mult decît o absurditate goală. Astfel, în celebrul sonet al lui Lope de Vega

---

<sup>41</sup> Există un alt sonet incoerent la Saint-Amant, *Oeuvres*, p. 94. Cf. și sonetul în care Lope de Vega, *Rimas del Ldo Tomé de Burguillos*, Madrid 1634, „descrie un munte fără nici un sens”; sau absurdul *Romance culto* de Polo de Medina, în A. Castro, *Poetas líricos*, vol. II, p. 197. Despre această temă în general, v. L. Spitzer, *La enumeración caótica en la poesia moderna*, Buenos Aires 1945.

<sup>42</sup> Juana Inés de la Cruz, *Obras completas*, vol. I.

unde se știe că intenția poetului, artificios urmărită, este aceea de a termina sonetul înainte de a fi ajuns să spună ceva; intenție imitată mai târziu de Voiture, în nu mai puțin celebrul *Rondeau*

*Hélas, c'est fait de moi,*

și de mulți alți poeți, seduși de frivolitatea jocului<sup>43</sup>.

Baltazar del Alcázar își făcuse o adevărată specialitate din acest gen de compoziții; iar într-una dintre ele, care i-a plăcut atât de mult încît a repetat-o în mai multe variante, se amuză promițînd o relatare de un oarecare interes, care nu ajunge să se concretizeze, pentru că autorul se lasă distras de mii de pretexte neînsemnate; și, cu cît jocul durează mai mult timp, cu atît mai puține șanse există ca poezia să spună ceva<sup>44</sup>.

<sup>43</sup> Despre această temă, cf. Marcel Françon, *Sur le sonnet du sonnet*, în *Modern Language Notes*, LXVII (1952), p. 46—47. Într-o baladă a lui La Fontaine, *Oeuvres diverses*, Paris 1750, vol. I, p. 23—25, există o imitație a lui Voiture, rareori semnalată. Altă imitație a sonetului lui Lope, la cavalerul de Cailly, *Recueil d'oeuvres diverses*, vol. I, p. 162. Bibliografia temei la José F. Montesinos, notă la Lope de Vega, *Poesías líricas*, vol. I, p. 284—5.

<sup>44</sup> B. del Alcázar, *Poesías*, ed. Fr. Rodríguez Marín, Madrid, s.f., p. 78—84. Trebuie să adăugăm că opoziția dintre două stiluri sau dintre stil și intenție are explicații foarte variate, care e greu să fie reduse la o schemă generală. Astfel, este evidentă opoziția de intenții la Mateo Alemán, *Guzmán de Alfarache* unde se știe că autorul alternează în mod perfect regulat narațiunea picarescă și observațiile sau concluziile de morală practică; cele două planuri ale viziunii sale se completează și se echilibrează perfect, în așa fel încît mai multe ediții ale romanului indică prin semne speciale paragrafele care aparțin moralei, separînd, în interesul cititorului nerăbdător, cele două curențe paralele ce compun narațiunea. La fel, în fabulele lui La Fontaine, trăiesc împreună două lumi diferite, cea a realității aparente și cea a intenției moralizatoare. Este cert că genul fabulei nu este invenția lui La Fontaine, nici a Barocului; dar de asemenea este cert că nimeni nu a dat atîta strălucire imaginației suprarealiste și nu a completat lumea fictivă a artei cu o galerie atît de variată de personaje și plăsmuiri inedite.

Mai evident este contrastul expresiei cu intenția, în figura pe care retorica tradițională o numește asteism; aici contrastul e conținut în lauda care poartă toate aparențele defăimării. Un exemplu dintre cele mai frumoase este cel pe care îl oferă Corneille. Pauline vorbește de creștinii care l-au vrăjit pe soțul ei Polyeucte; și cum ea este păgînă, este firesc ca tot ce gîndește despre ei să fie impregnat de animozitățile și de fatala neînțelegere ce-i caracterizează pe aceia care nu cred. Fiind Pauline cea care vorbește, nu ne așteptăm să auzim insulte și imprecacții gratuite; dar în același timp pare firesc ca această femeie, care nu cunoaște adevăratul fond al creștinismului, care nu s-a împărtășit din grația divină și care din vina acestei religii necunoscute este pe punctul de a-și pierde bărbatul, să vorbească despre creștinism ca de o condamnabilă monstruozitate. Așa sună în aparență cuvintele ei; dar arta poetului a făcut ca acolo unde Pauline vrea să vedem dezaprobarea, să citim doar cuvinte elogiase, cu alți mai sensibile și mai eficace, cu cît par pronunțate inconștient<sup>45</sup>. Secretul procedului constă în faptul că Pauline alege, pentru critica împotriva creștinismului, credințele lui cele mai pure și mai frumoase, pe care le reduce însă la un asemenea nivel de încomprensiune, încît este imposibil să nu vedem sau cel puțin să nu simțim instinctiv distanța și semnele contrare ale cuvîntului și intenției. Și e posibil ca o altă reușită a autorului să conste în aceea că el ne-o prezintă pe Pauline ca și cum aceasta n-ar fi conștientă de dubla intenție conținută în cuvintele ei, sugerindu-ne că ea gîndește într-un singur sens și că noi sîntem aceia care depistăm semnul contrar al spuselor ei.

Procedul asteismului este cel care se aseamănă cel mai mult cu ironia; diferența dintre ele rezidă doar în intenție. De altfel, tehnica lor se confundă. Îl întrebuițează Pauline, dar îl întrebuițează și Othello. Cînd Othello îl numește pe Jago, de mai multe ori la rînd, „cinstitul Jago“, este evident că ne aflăm în fața unei ironii și în același timp, că ironia nu este o intenție a lui Othello, care nu știe că se înșală considerîndu-l astfel, ci a auto-

<sup>45</sup> Corneille, *Polyeucte*, III, 2.



rului și, în ultimă instanță, a noastră. Și, ca și în cazul precedent, expresia ironiei se opune atât de categoric semnificației reale a acesteia, încît adesea este greu să le distingem. Această posibilă confuzie are loc și în limbajul curent; căci nu este întotdeauna clar cînd spunem: „Frumos!”, dacă este vorba de ironie sau de admirație. Se știe, de altfel, că tocmai pentru a evita confuziile de felul acesta, au fost propuse semne speciale de punctuație pentru notarea ironiei, care să înlăture incertitudinea în privința adevăratelor intenții ale autorului.

Pînă își vor găsi aplicare semnele de ironie propuse de Alcanter de Brahm, este mereu posibil să ne imaginăm că unii scriitori s-au străduit din greu să păstreze îndoiala, lăsîndu-l pe cititor nehotărît între cele două soluții posibile ale stilului lor. Cervantes este un adevărat maestru al acestor ambiguități de intenție. Se poate presupune că tonul „nuvelei exemplare” *Rinconete y Cortadillo* este serios și că trebuie să luăm ad litteram tot ce se povestește în această nuvelă? Probabil că nimeni nu o crede. Totuși, nu există nici un detaliu în forma, în expresiile, în comentariile cu care autorul însoțește frazele sonore ale personajelor sale sau în atitudinea lor care dezvăluie o dimensiune sufletească nu prea înaltă, nu există nici un indiciu, care ne-ar lăsa să credem că gestul nobil este o caricatură și că splendoarea frazelor căutate servește pentru a ascunde sau dimpotrivă, pentru a denunța mizeriile trupului și sufletului. Aceasta nu ne împiedică însă să înțelegem că este vorba de o ironie; dar pare cu atât mai legitim să ne întrebăm care este mecanismul acestei figuri și pînă la ce punct dispunem de un criteriu fix și sigur pentru a judeca și clasifica intenția ironică. În acest caz, siguranța existenței sale provine, fără îndoială, din contrastul puternic dintre realitatea goală și podoabele ei. Totuși, trebuie să observăm că, chiar în cazul în care intenția lui Cervantes n-ar fi fost ironică, autorul propunîndu-și doar să ne convingă că mizeria și plebea își au măreția lor și chiar un fel de sublim, el ar fi procedat la fel. Este vorba, deci, de o nuanță de abia perceptibilă și care într-o anumită măsură scapă analizei: cititorul descoperă ironia treptat și aproape prin surprindere, culegînd-o din cuvinte și fraze al căror sens material este

doar imaginea falsă a unei realități invizibile. Fraza ironică devine, grație acestui fapt, și asemenea metaforei, semnul vizibil care deschide imaginației poarta lumii artistice, termenul ancorat cu una din extremitățile sale în concret și proiectat cu cealaltă în abstract și necunoscut.

## 6 Burlescul

Ironia și asteismul nu sînt invenții baroce, ci figuri ale retoricii tradiționale. În realitate, unica inovație a barocului pe terenul limbajului poetic contrastat pare a fi stilul burlesc. Mai mult chiar, se poate spune că burlescul nu este atît o invenție cît un reziduu necesar al barocului și, într-o oarecare măsură, produsul descompunerii sale: unul rezultă în mod obligatoriu din celălalt și se află aproape inevitabil la capătul exagerărilor și complicațiilor întreținute cu atîta grijă de arta barocă.

Care este punctul comun al stilului burlesc cu literatura barocă? După examinarea atîtor figuri baroce care urmăresc aceeași finalitate, am putea eventual să anticipăm faptul că barocul se poate imagina ca rezultatul unei tensiuni dramatice între două mișcări contradictorii sau ca un fel de echilibru instabil care încearcă să se mențină între două impulsuri contrare și să le domine contopindu-le într-o singură unitate. Spiritul sau, dacă vrei „bel esprit“-ul își propunea să întemeieze această ecuație pe o sinteză între concret și abstract și, pentru a-și atinge scopul, obliga inteligența să întreprindă operațiile intelectuale menite să stabilească relația logică dintre cunoscut și necunoscut.

Burlescul se situează la polul opus. La rîndul său, el își propune ecuații între abstract și concret — dar un concret ales la nivelul cel mai scăzut cu puțință — reunind nobilul cu grotescul și frumosul cu urîtul. Procedeele sale sînt dominate de aceeași tendință, caracteristică barocului în general, de a mări proporțiile și de a lărgi distanțele între noțiunile care își corespund, pentru a accen-

tua, prin intermediul exagerării, diferența de nivel care trebuie să dea naștere contrastului.

În consecință, burlescul este asemenea prețiozității și barocului în general, o căutare și o combinație ingenioasă de efecte, în vederea stabilirii unei dualități sau mai bine spus a unei continuități posibile între cele două lumi ale realității și artei. Dar această căutare are loc în sens invers căci scopul ei este coborîrea ficțiunii la nivelul lumii reale și chiar mai jos dacă ar fi posibil. Sensul care se propune imaginației face din burlesc, negarea și semnul contrar al conceptului.

Am văzut deja cum, pentru un poet „cult” sau „bel esprit”, ceea ce e același lucru, lămiia a putut să se transforme în stea și saliva în cristale de zăpadă. Am putea fi dinainte siguri că, dacă Scarron s-ar fi hotărît să-și însușească imaginea tradițională a tinerei frumuseți la a cărei simplă vedere se aprind, ca un adevărat soare, inimile îndrăgostite, nu ar fi făcut-o pentru a ne menține prin intermediul metaforei în lumea abstracțiunilor, ci, dimpotrivă, pentru a ne obliga să întreprindem călătoria în sens invers și pentru a face și mai surprinzătoare căderea de la o asemenea înălțime:

*Ce credeți despre mine, că îndrăznesc fără umbrelă  
să vizitez un soare?*<sup>46</sup>

Nu numai că afectata imagine cultistă este degradată de acest contact cu realitățile imediate ale lumii materiale, dar însăși semnificația ei devine inconsistentă. În realitate, spiritul este înclinat să urmeze mai degrabă exagerările unui poet care ne obligă să comparăm o femeie frumoasă cu un soare, decât pretenția lui de a anihila puterea celui soare convențional cu ajutorul unei umbrele protectoare.

La fel, Lope de Vega, cînd își propune să ne spună, în stil burlesc, că femeia este în același timp binele și

---

<sup>46</sup> Scarron, *L'Héritier ridicule*, III, 3:

*Que pensez-vous de moi, d'oser sans parasol  
visiter un soleil?*



răul suprem, el o face exprimându-se în termeni de un realism greoi:

*femeia este, deci, ca singerarea  
care-uneori dă viață și alteori omoară,<sup>47</sup>*

dar acești termeni sînt cei care se potrivesc cel mai bine stilului ales de el, nu numai pentru că ei concentrează într-o singură idee două conținuturi foarte deosebite, prin intermediul unei asociații surprinzătoare, dar și pentru că această comparație ne obligă, asemenea celei anterioare, să conducem imaginația în sensul contrar aceluia așteptat, adică de sus în jos.

Pe de altă parte, operația logică pe care stilul burlesc ne lasă s-o presupunem este aproape inexistentă, căci asocierea termenilor dualiști este făcută de poet fără a pune cititorului probleme, a-i rezerva surprize sau a-l obliga să dezlege necunoscute; și se știe că, dimpotrivă, conceptul îi impunea cititorului însuși o colaborare constantă și o investigare atentă a posibilităților logice ale ideii exprimate.

Ca să spunem adevărul, în multe cazuri este vorba încă de „bel esprit”; dar de un „bel esprit” care s-a degradat sau care, cel puțin, a uitat să privească în sus și construiește doar pe teren neted. De altfel, diferența dintre un burlesc și un prețios este foarte mică și este ușor să-i confundăm. Nu este întotdeauna ușor însă să stabilim, de pildă, dacă limbajul scrisorilor de dragoste ale lui Cyrano de Bergerac aparține inspirației burlești sau reprezintă doar jargonul hiperlobic al prețioșilor. Versurile lui d'Assoucy, care pretindea că a văzut printre celelalte umbre ale Infernului, umbra unui băiat

*care, cu umbra unei perii  
curăța umbra unei trăsuri,*

<sup>47</sup> Lope de Vega, *Poesías líricas*, vol. I, Madrid 1925, p. 242.

au fost menționate adesea ca un exemplu tipic de imaginație burlescă, deși se pare că nu au nici o trăsătură caracteristică acestui stil.

Care sînt, atunci, aceste trăsături caracteristice care facilitează identificarea stilului burlesc? După cum tocmai s-a văzut, este vorba în primul rînd de o diferență de nivel vizibilă și căutată, între intenție și cuvintele care o exprimă; adică, un contrast de tonalitate ca și în cazurile anterioare. În al doilea rînd, această diferență indică o mișcare de sus în jos, de la abstract la concret și material; adică, în sens opus aceleia pe care o presupune conceptul. Cu cît mai mare va fi denivelarea celor doi termeni extremi, cu atît mai mare este și satisfacția poetului burlesc; de aceea, cînd se spune burlesc se înțelege implicit că este vorba de cele mai mari exagerări în sensul ridicolului și disproporționatului.

Autorii care practică această manieră stilistică, se servesc în general de datele tradiționale ale literaturii, pentru a le deprecia. Evident, acesta era procedeul cel mai comod, căci economisea cel mai mult eforturile. Cum, pe scurt, este vorba de crearea iluziei unei căderi de sus și de un fel de înfrîngere sau diminuare a idealului, această impresie este mai puternică și mai ușor de obținut, dacă sîntem obișnuiți dinainte cu înălțimea idealului. Umbrela lui Scarron n-ar fi fost ridicolă, dacă n-ar fi fost aplicată drept remediu unei teme petrarchiste atît de pretențioase și universal cunoscute.

La rîndul său, Saint-Amant interpretează în mod burlesc o altă temă lirică, dintre cele mai caracteristice Renașterii, de atîtea ori repetată și variată de către toți poeții. Este vorba de ceea ce în retorică se numește o imposibilitate, adică de formula care în mod obișnuit însoțește declarațiile de iubire și de fidelitate; înainte de a fi posibil ca eu să te uit, rîurile vor curge înspre izvoare, soarele va apune la Răsărit, și așa mai departe. E necesar să se plece de la această înălțime lirică, pentru a se aprecia cum se cuvine preferința pe care poetul gastronom declară că o acordă pepenelui: atît de mult îi place într-adevăr, încît înainte de a sfîrși să-l mănince

*curtenii vor fi oameni de cuvînt  
din bordelele din Rouen va dispărea sifilisul,  
pedanții nu vor mai avea păduchi și riie  
iar fumătorii vor avea dinții albi.*<sup>48</sup>

Este ușor să ne dăm seama, în consecință, de ce poeții burlești sînt în mod firesc și obligatoriu simpli imitatori.

Inspirația lor este alimentată de rebuturi și, am spune, chiar de cadavrele marilor teme ale literaturii. Cu cît mai cunoscut este un punct de plecare și mai universal apreciat pentru înălțimile tonului și sentimentului, pentru semnificația lui poetică sau morală, cu atît mai ușor se va atinge rezultatul pe care îl rîvnește parodia, cu atît mai enormă va fi săritura, denivelarea și, în cele din urmă, degradarea temei inițiale. D'Assoucy ar putea să trăiască doar pe seama lui Ovidiu, așa cum Scarron pe seama lui Virgiliu.<sup>49</sup> Și cu aceeași naturalețe, grosolănia va fi mijlocul cel mai sigur pentru a obține umilirea și înjosirea cerută atît personajelor cît și ideilor. Nu este de mirare, deci, că zeul Mercur ar putea fi pentru Scarron,

*ce fils de putain  
qui sait parler grec et latin,*

sau că același poet găsește o adevărată satisfacție în a-l considera pe *pius Aeneas* ca făcînd parte din aceeași categorie, iar pe toți însoțitorii lui, personaje legendare, jumătate divine prin natura lor, întemeietori de popoare și de istorie,

---

<sup>48</sup> Saint-Amant, *Le Melon*, în *Oeuvres poétiques*, pag. 110:

*les hommes de la cour seront gens de parole,  
les bordels de Rouen seront francs de vérole,  
sans vermine et sans gale on verra les pédants,  
les preneurs de petun auront de belles dents.*

<sup>49</sup> Cf. diatriba lui Cyrano de Bergérac, *Oeuvres diverses*, p. 113, împotriva lui Scarron: „Domnul acesta vrea să scriem doar despre ce-am citit, ca și cum n-am vorbi astăzi franceza decît pentru că altădată se vorbea latina, ca și cum n-am putea să judecăm decît dacă ne luăm după alții”.



Toate acestea ar putea să amuze la început pe vreun cititor neavizat sau cel puțin să-l odihnească după pretențioasa afectare a stilului curent. Totuși, același cititor nu va întârzia să-și dea seama că burlescul nu este decît o manieră de a nu inventa nimic și, într-o oarecare măsură, chiar o formă goală, asemenea aceloră menționate mai sus. O dată cunoscută modalitatea lui și surprins secretul procedului său, de o slabă realizare și de sens unic, producția lui se poate întinde la infinit, dar nu va fi decît o simplă repetare a ceea ce s-a spus deja. Poetul burlesc repetă nu numai modele, dar în același timp se repetă pe el însuși; și această dublă imitație, continuată cu exasperantă monotonie, privează de orice interes lectura compozițiilor sale searbede. Suficiența și brutalitatea limbajului său nu reușesc să ne înșele, ci, dimpotrivă, atrag atenția asupra nevoii pe care o simte autorul de a-și acoperi cu orice preț platitudinea și incapacitatea de creație. Cînd tentațiile clasice sînt epuizate, stilul burlesc nu ezită să-i jefuiască pe moderni. Scarron reproduce în felul acesta în *Jodelet duelliste*, cu degradarea corespunzătoare, celebra scenă din *Cidul* lui Corneille, în care Rodrigo îl provoacă pe Conte, scenă pe care, cu cîțiva ani mai tîrziu, avea s-o imite și Boileau, dar pe un ton satiric în al său *Chapelain decoiffé*.

În cazurile extreme, în care burlescul se vede privat de sprijinul tradiției și de procedul prea comod al parodiei, îi rămîne doar o singură posibilitate, aceea a ridicolului. Acesta din urmă constituie o altă trăsătură caracteristică a stilului pe care îl examinăm, fie că este considerat ca un rezultat conștient, fie ca unul neprevăzut; dar pare firesc, oricum, ca denivelarea, pe cît de enormă pe atît de neașteptată, între emfaza ideii inițiale și degradarea ei burlescă, să fi condus la apariția ridicolului.

Ridicolul ar putea fi definit ca o singularitate lipsită de frumusețe.<sup>50</sup> Este adevărat că în zilele noastre semni-

<sup>50</sup> Cf. Cavalerul de Méré, *Oeuvres posthumes*, Paris 1700, p. 236: „Există puține singularități care să nu fie considerate de prost gust“.

ficația cuvîntului s-a atenuat considerabil. Modernii s-au obișnuit cu singularitatea și cu nuanțele individualiste și inconfundabile, în așa fel încît ceea ce înainte era un defect, ajunge treptat la înălțimea unei virtuți. În epoca lui La Rochefoucauld se mai putea spune că „ridicolul dezonoarează mai mult decît dezonoarea”<sup>51</sup> și inventa cunoscutul proverb care pretinde că „ridicolul omoară”. Totuși, la începutul secolului al XIX-lea, Fiévée constata că „ridicolul ar fi azi un mijloc de a ajunge la succes, numai cu condiția să-i ajute cuiva să se deosebească de ceilalți”. Și e posibil să se fi făcut progrese și mai mari de atunci.

În zilele noastre, ridicolul nu mai ucide deja pe nimeni. În timpul epocii baroce, era ridicolă orice încălcare a normelor bunului simț, orice comportare sau atitudine care l-ar fi izolat pe individ în cadrul societății. Această distonare nu putea să nu atragă atenția autorilor burlești. Succesul lor se explică prin faptul că în singularizarea personajelor ei apelau la elementul ridicol, care le situa în afara și mai jos de obișnuitul nivel comun și indica, prin urmare, aceeași mișcare a imaginației, de sus în jos, spre un plan care este acela al inspirației lor dintotdeauna și în care ideile cele mai demne de considerație ajung să apară lipsite de frumusețe și de bun simț.

Grație acestui fapt, tipurile ridicole sînt numeroase în literatura burlescă, și ar fi o eroare să considerăm *Les Précieuses ridicules* ale lui Molière un caz izolat. Același defect apare în *L'Héritier ridicule* și *Le Marquis ridicule* de Scarron, în *Le Berger extravagant* de Thomas Corneille, imitație a aceluia al lui Charles Sorel, toți aceștia fiind frații lui Don Lucas din *Entre bobos anda el juego*; fără a mai vorbi de atîtea alte personaje de teatru sau de roman, care sînt ridicole fără ca acest defect să le fie scos imediat în evidență, asemenea lui La Rapinière în

---

<sup>51</sup> La Rochefoucauld, *Réflexions*, p. 79 (nr. 393): „Le ridicule déshonore plus que le déshonneur”. Cf. La Chétardie, *Instructions pour un jeune seigneur*, Lyon 1701, vol. II, p. 1—2, care consideră că ridicolul este propriu persoanelor care „își fac din slăbiciune puterea, și care în cele mai mici gesturi vor să-și dea aere de singularitate, care sfîrșesc prin a le pierde”.

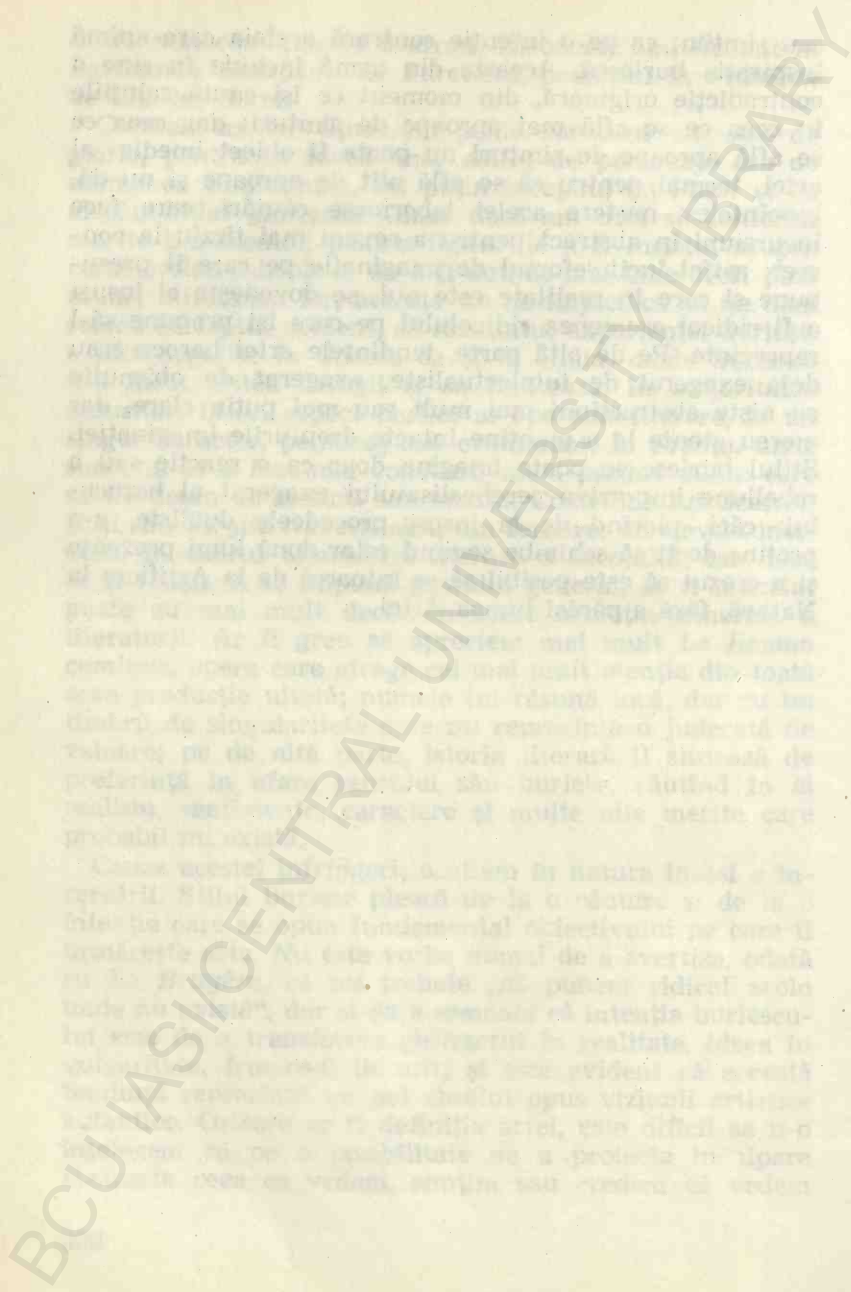
*Le Roman comique* de Scarron, Nicodème sau Bedout în *Le Roman Bourgeois* de Furetière, pedantul în *Francion* de Charles Sorel.

Crearea acestor tipuri nu poate constitui un titlu de glorie, pentru că ideea unor astfel de personaje era de asemenea tradițională, cel puțin începînd cu Plaut și cu al său *Miles gloriosus*. Chiar dacă am dori să conferim merite burlescului, pentru faptul de a fi insistat asupra caracterelor ridicole și de a fi definit mai bine decît pînă atunci atitudinea lor, aceasta nu ne împiedică să ne dăm seama de faptul evident, că rezultatul experienței burlești a fost negativ. În Spania ca și în Italia, moda burlescă n-a făcut atîtea ravagii și se limitează, în majoritatea cazurilor, la un aspect parțial al operelor literare, la un singur caracter, personaj sau eveniment. În Franța, unde succesul ei a fost mai constant, nu a produs nimic care să fie demn de lectură sau studiu. Comediile lui Scarron și al său *Virgile travesti* sint, din fericire, un simplu incident, în cadrul atmosferei literare a secolului; iar dacă ar fi reușit să se impună gustului general, ar fi întîrziat poate cu mai mult decît un secol evoluția generală a literaturii. Ar fi greu să apreciem mai mult *Le Roman comique*, opera care atrage cel mai mult atenția din toată acea producție uitată; numele lui răsună încă, dar cu un timbru de singularitate care nu reprezintă o judecată de valoare; pe de altă parte, istoria literară îl situează de preferință în afara sensului său burlesc, căutînd în el realism, sentimente, caractere și multe alte merite care probabil nu există.

Cauza acestei înfrîngerii, o aflăm în natura însăși a încercării. Stilul burlesc pleacă de la o căutare și de la o intenție care se opun fundamental obiectivului pe care îl urmărește arta. Nu este vorba numai de a avertiza, odată cu *La Bruyère*, că nu trebuie „să punem ridicol acolo unde nu există“, dar și de a semnala că intenția burlescului este de a transforma abstractul în realitate, ideea în vulgaritate, frumosul în urît; și este evident că această tendință reprezintă un pol absolut opus viziunii artistice autentice. Oricare ar fi definiția artei, este dificil să n-o înțelegem ca pe o posibilitate de a proiecta în tipare abstracte ceea ce vedem, simțim sau credem că vedem



sau simțim; ca pe o intenție contrară aceleia care animă inspirația burlescă. Aceasta din urmă închide în sine o contradicție originară, din moment ce își caută soluțiile în ceea ce se află mai aproape de simțuri; dar ceea ce se află aproape de simțuri nu poate fi obiect imediat al artei, tocmai pentru că se află atât de aproape și nu dă, bineînțeles, naștere acelei laborioase căutări, care face incursiuni în abstract pentru a reveni mai târziu la concret; astfel încît, efortul de imaginație pe care îl presupune și care în realitate este nul, se dovedește el însuși a fi ridicol asemenea ridicolului pe care își propune să-l reprezinte. Pe de altă parte, tendințele artei baroce erau deja exagerat de intelectualiste, exagerat de obișnuite cu niște abstracțiuni mai mult sau mai puțin clare, dar mereu atente la a menține intacte drepturile imaginației. Stilul burlesc se poate imagina doar ca o reacție sau o rebeliune împotriva cerebralismului exagerat al barocului; căci, plecînd de la înseși procedeele dualiste, n-a pretins decît să schimbe semnul celor două lumi prezente și a crezut că este posibil să se întoarcă de la Artificiu la Natură, fără a părăsi lumea Artei.



## VI. CONFLICTUL

1. Definiția conflictului
2. Ideea aventurii în literatura tradițională
3. Incoerența romanului tradițional
4. Ordonarea logică a conflictului în romanul baroc
5. Schema sentimentelor neîmpărtășite
6. Schema sentimentelor mediate
7. Schema opoziției față de lume: Cervantes



## 1 Definiția

Până acum, antinomiile atât de caracteristice artei baroce afectau doar suprafața operei. Fie că era vorba de figuri duale, de formule în care contrastul sugerează prin intermediul unei imagini realitatea opusă, sau de contraste de tonalitate, totul se reducea la simple procedee stilistice. Rezultatul lor a fost întotdeauna o vizibilă complicație a artei compoziției, în care insistența frecventă asupra sugestiilor duplicate și orientate în sensuri contrarii ajunge să o facă aproape incomprehensibilă. Gîndirea, care în arta clasică era obișnuită să aleagă drumul cel mai scurt, nu face nici măcar un pas fără a se afla în fața unui nou complex al lui Hercule, divizată și ezitantă înaintea perspectivei a două drumuri posibile.

Toate imaginile, toate formulele, toate conceptele par să-i arate poetului două fețe diferite în același timp. Chiar atunci cînd alege între aceste două aspecte, autorul încearcă o vădită dificultate, o ură față de ceea ce este simplu, un fel de oroare a golului, care îl obligă să menționeze, fie doar și în trecere, posibilitățile pe care le abandonează, alături de acelea definitiv selecționate. Stilul îndeplinește astfel în literatură, acea misiune care în pictură este proprie noii dimensiuni a adîncimii. Spiritul cititorului trebuie să-și caute drumul, străbătînd un labirint de plămuiuri care îl solicită în direcții diferite, tot așa cum privirea caută, după multiple ezitări, planurile succesive ale compoziției plastice.

Acest permanent dualism al expresiei, menținut cu atîta grijă, nu este doar o simplă afectare și o dorință de a se îmbogăți în detrimentul limpezimii, cu detalii strălucitoare, dar care nu au nimic comun cu obiectul artei? Propriu afectării este faptul de a da strălucire ornamentelor și detaliilor gratuite. Dacă aceasta ar fi situația imaginației baroce, dualismul său n-ar trebui să treacă

dincolo de formă. Totuși, îl întâlnim cu aceeași statornicie și prodigiozitate în structura temelor și a concepțiilor ce animă și alimentează arta. Antinomia unității nu aparține exclusiv figurilor retorice, ea corespunzând în același timp și unei profunde preocupări a spiritului, care ajunge să repete instinctiv aceeași dihotomie în dimensiunile interioare și în gândirea ce plăsmuiește opera de artă.

Prin natura lor, contrastul și opoziția se potrivesc descrierilor metaforelor, sau silogismelor pe care le utilizează de preferință inspirația lirică. Misiunea lor constă în a prezenta cele două elemente, reale sau fictive, ale aceleiași unități și în a le obliga să conviețuiască, în ciuda tendinței de a se disocia și îndepărta unul de altul. Acesta este motivul pentru care efectul lor nu poate trece de suprafață. Figura dihotomică completează sau nuanțează, dar nu definește; tensiunea ei produce impresia de mișcare, dar nu este mișcarea însăși.

Cînd Racan scrie:

*Permiteți ca murind chinul să mi-l destăinuiesc  
ce nu-l pot tăinui, dar nici mărturisi nu îndrăznesc,<sup>1</sup>*

opoziția este pe cît de puternică pe atît de evidentă, dar nu încetează să fie o simplă formulă retorică. Dincolo de dualitatea expresiei, există doar o singură realitate: aceea a îndrăgostitului care își mărturisește suferința. Faptul că „nici nu o poate tăinui“, „nici nu îndrăznește să o mărturisească“ se adaugă unicității evenimentului, sub formă de clarificare, ca o indicație circumstanțială. Geometria expresiei este, prin urmare, doar o ficțiune retorică, care înșală într-o anumită măsură, subliniind circumstanțialul în locul consubstanțialului: dezbrăcînd fraza de podoabele ei, situația pe care o descoperim este pur statică, deci contrară economiei artei baroce.

Contrastului, care nu a ajuns încă să pună în mișcare complet elementele statice ale compoziției, îi corespunde

---

<sup>1</sup> Racan, *Bergeries*, p. 202:

*Permettez qu'en mourant je soupire un martyre  
que je ne saurois taire et que je n'ose dire*

simetric, în ordinea mișcării, conflictul. Punctul său de plecare continuă să fie o antinomie; dar mobilitatea termenilor lui rupe paralelismul static și îi obligă să se deplaseze și să-și modifice radical pozițiile reciproce, prin intermediul unei mișcări de atracție sau de respingere. Lansați în direcții opuse, cei doi membri ai ecuației formează un unghi, care se închide sau se deschide, după cum mișcarea ce îi impulsionează tinde să-i reunească sau să-i depărteze, după cum începe sau sfârșește în unitate. Pentru ca să se poată produce un conflict, este necesară existența unui punct de convergență a celor două mișcări contrarii, acestea trebuind să pornească de la el sau să se îndrepte spre el. În felul acesta, cele două acțiuni produc inevitabil șocul, dînd în același timp compoziției literare acel ritm frînt atît de caracteristic artei plastice baroce.

Pe de altă parte, conflictul nu poate fi confundat cu opoziția sau contrastul. Acest din urmă procedeu juxtapune elementele fără a le face să se infrunte. Ciocnirea nu este posibilă în contrast și în tropii dihotomici în general; nu numai din pricina caracterului static al termenilor lor, dar și a paralelismului reprezentării dualiste.

Același paralelism persistă în anumite mișcări ce nu se opun suficient pentru a forma conflicte. În *Don Quijote*, de pildă, personajul principal formează un contrast evident cu Sancho Panza, dar fără a intra în conflict cu el. Incidentele episodice și de interes restrîns nu trebuie luate în seamă. În linii mari, cele două personaje se aseamănă între ele în aceeași măsură în care se deosebesc fundamental: ceea ce, așa cum s-a văzut deja, formează caracteristica celor doi termeni ai contrastului.

Destinul lor comun, nuanțat prin intermediul distanței care îi separă, păstrează între ei un paralelism mai mult sau mai puțin constant, care nu are nimic comun cu înfruntarea acțiunilor contrare, ce definește și caracterizează conflictul. Și mai clar este exemplul lui Gloucester și al regelui Lear: fiecare dintre ei își are conflictul, mișcările psihologice, interesele și pasiunile lui, care se lovesc de mișcări și pasiuni contrare; dar între ei domnește un paralelism perfect, care formează, în același timp, un



contrast, ca urmare a rezultatului contrar al greșelii lor comune<sup>2</sup>.

În schimb, nu se poate spune același lucru despre Rodrigue și Chimène, în tragicomedia lui Corneille. Dacă, procedînd la fel, nu-l considerăm pe Rodrigue un personaj, ci o acțiune sau o mișcare pasională, se înțelege că această mișcare poate fi oscilatorie în anumite momente; dar aceasta nu-l va împiedica să-și urmeze drumul inițial, în ciuda tuturor oscilațiilor și a opozițiilor din interior și din exterior. Această primă mișcare, orientată într-un sens determinat în mod definitiv de liberul arbitru al personajului, ajunge să se lovească, cu violența cunoscută, de cealaltă mișcare, al cărei nume este Chimène. În felul acesta, vom găsi la cele două personaje condițiile de bază ale conflictului, care sînt punctul lor de plecare comun, și elementele ciocnirii, care le separă și care pune între ele distanțe din ce în ce mai mari. Cu alte cuvinte, conflictul reprezintă aceeași unitate dintotdeauna care în acest caz este pasiunea împărtășită a celor două personaje, precum și scindarea violentă a acestei unități. Aproape că nu trebuie să mai atragem atenția că, în conformitate cu tot ceea ce s-a putut vedea, unitatea nu poate fi ruptă definitiv, căci, într-un asemenea caz, ar înceta să mai fie unitate; adică, iubirea lui Rodrigue și a Chimènei nu se va stinge odată cu apariția conflictului, iar cei doi termeni ai conflictului vor lupta pentru a se disocia cu aceeași impetuozitate cu care unitatea va lupta pentru a-și apăra propria existență și pentru a împiedica să-i scape și să dispară definitiv elementele care o compun. Nu e nimic nou în toate acestea, din moment ce este vorba de aceeași tehnică dualistă pe care, de atîtea ori, am avut ocazia s-o observăm. Inovația constă doar în faptul că

---

<sup>2</sup> Aceste paralelisme sînt frecvente în literatură, și am avut ocazia să le semnalăm semnificația dualistă. Cf. la Corneille, *Le Cid*, paralelismul Chimène-Infante; sau la Calderón, *Suber. del mal y del bien*, paralelismul de situație între Alvaro de Viseo, biet evadat adăpostit și ajutat de către Conte, favorit al regelui, și, într-un al doilea timp, însuși Conte, căzut în dizgrație, cerînd sprijinul lui Alvaro, care l-a substituit în favoarea regală. Prezența paralelismului nu împiedică în nici unul dintre aceste cazuri să existe conflicte independente de voința eroilor.

cei doi termeni ai dualismului au încetat să fie obiecte și sînt acțiuni, oameni, pasiuni și, la urma urmelor, viața însăși; de aici rezultă că dualismul nu mai este deja un simplu efect stilistic, ci înfruntare de interese și sentimente, profundă agitație ce face să vibreze opera de artă și, în ultimă instanță, literatura însăși.

## 2

Conflictul este, deci, o opoziție în termeni dualiști a unor pasiuni, interese sau acțiuni care pleacă din același punct sau care urmăresc același scop. Dar, dacă lucrurile stau așa, pînă la ce punct este permis să-l considerăm un fenomen baroc? Astfel conceput, conflictul a fost dintotdeauna principalul aliment al literaturii și formează, în mod normal, materia sau, mai bine spus, acțiunea operei literare. Ar fi dificilă o încercare de a se dovedi că barocul a descoperit interesul dramatic al ciocnirii pasiunilor. Dimpotrivă, exemple de conflicte abundă în toate literaturile din toate timpurile. Se poate susține, totuși, că se datorează barocului, dacă nu descoperirea acestui puternic resort al acțiunilor, cel puțin acela al geometriei lor, adică, al folosirii lor metodice și al aplicării mișcărilor conflictului după un plan prestabilit, în scopul obținerii anumitor efecte, în mod obligatoriu prevăzute și pregătite cu anticipație.

Chiar și în privința acestui aspect, nu lipsesc indicațiile care trebuiau să-l autorizeze pe poet să procedeze astfel, și încă de multă vreme. Aristotel, deja, în a șaptea carte a *Poeticii* sale, stabilise o clară și o foarte cunoscută distincție între misiunea istoricului, care trebuie să-și prezinte narațiunea în funcție de ordinea și circumstanțele în care s-a produs, și aceea a poetului, care, dimpotrivă, redă faptele așa cum ar putea și ar trebui să aibă loc, în conformitate cu verosimilitatea și cu necesitatea sau logica acțiunii. Redusă la ultima sa consecință, afirmația Stagiritului arată că poetul nu relatează fapte, ci inventează acțiuni; și că motivul care îi justifică libertatea este necesitatea de a coordona faptele brute și de a le da o logică și o mai strictă interdependentă și coeziune.

Așa au înțeles-o criticii Renașterii și, odată cu ei, cei ai Barocului, printre care pătrunzătorul Cascales: „Luînd o întîmplare așa cum Natura a început-o și sfîrșit-o, îi vom găsi multe imperfecțiuni, pe care este necesar să le corectăm cu ajutorul artei și să le perfecționăm. Această licență pe care o are poetul de a adăuga și a lua din opera naturii se numește ficțiune poetică; și pentru a se susține acestei operații de a îmbunătăți opere care nu-i aparțin, el obișnuiește adesea, în primul rînd în poemele comice, să inventeze totul”<sup>3</sup>.

Prin urmare, încă din antichitate, poetul era autorizat să organizeze într-o manieră proprie materia plămuiturilor sale, să-și stabilească un plan și să subordoneze unei anumite intenții mersul conflictelor. Dar de fapt, încă din antichitate și pînă la ultimele manifestări ale Renașterii, intenția lui nu s-a fixat asupra conflictelor, ci asupra faptelor care le defineau. Fie că a înțeles greșit libertatea pe care i-o acorda Aristotel, care mai degrabă decît o libertate, este aproape o obligație, fie că a ignorat-o sau că nu a fost de acord cu ceea ce clasicii impuneau literaturii, nu s-a constatat că literatura ar fi căutat rezultatul pe care părea să i-l indice critica. Cu excepția tragediei antice, în care, după cum se știe, intervine în mod firesc concepția transcendentă a destinului, care conduce totul de sus și care, prin urmare, alimentează și rezolvă conflictele fără a ține seama de autonomia de mișcare a individului, toată literatura anterioară barocului pare să se orienteze în direcția aventurii, adică a faptului pur și gratuit, lipsit de transcendență și de implicații intenționale.

Asemenea artelor plastice, literatura clasică — mai ales în privința narațiunii — pare să răspundă intenției inițiale de a reprezenta realități. Conflictul este una dintre aceste realități; de aceea, nu trebuie să ne mire faptul că apare în atîtea compoziții anterioare barocului. Dar conflictul clasic nu este decît o altă realitate între numeroasele pe care năzuiește să le reproducă opera literară; și nu e de mirare că, în anumite cazuri, este absent chiar și în teme sau în ficțiuni în care se pare că trebuia să fie elementul fundamental al compoziției.

---

<sup>3</sup> Francisco Cascales, *Cartas filológicas*, pag. 494.



Pentru autorii dramaticei ai Renașterii, acțiunea dramatică nu înseamnă obligatoriu intrigă sau ciocnire de interese sau de acțiuni contradictorii. Dimpotrivă, cea mai mare parte a producțiilor teatrale ale epocii se disting prin absența mai mult sau mai puțin totală a simțului dramatic. Acolo unde teatrul, începînd cu epoca barocă, ne-a obișnuit cu teme ce se reduc cu ușurință la un conflict esențial și care lărgesc și rotunjesc acțiunea în jurul unui concept unic, care concentrează toate preocupările, tehnica clasică ne oferă compoziții practic ireductibile la un rezumat, formate dintr-o interminabilă succesiune de fresce independente sau, în cel mai bun caz, unite printr-un element fictiv. Acțiunea se desfășoară la întîmplare, fără să urmărească un plan pe care ar fi posibil să-l ghicim, fără să se îndrepte spre vreun obiectiv care ar putea fi prevăzut. Teatrul continuă să fie o narațiune sub formă de dialog, care nu se supune nici unei viziuni de ansamblu, nu pregătește și nu introduce situațiile, nu face posibile previziunea, așteptarea și neliniștea. Interesul compoziției dramatice nu constă în coeziunea elementelor sale, ci, ca în pictura Renașterii, în percepția de ansamblu care se obține prin acumularea și suprapunerea detaliilor descriptive, tratate cu relativă independență.

Scena medievală se armoniza perfect cu acest procedeu al detaliilor. În ceea ce privește marile teme clasice, reînviată și repetată din abundență de literatura Renașterii, ele nu se opuneau acestei absențe a tensiunii, dar nici n-o favorizau. Teatrul antic, într-adevăr, se baza pe un conflict cu mult mai violent decît înfruntarea voințelor muritorilor: interesele zeilor se amestecau cu cele ale oamenilor, iar prezența mai apropiată sau mai îndepărtată a destinului transforma intenția dramatică în metafizică religioasă și concentra toate firele dramatice și, în același timp, toate resorturile acțiunilor umane. Pentru oamenii Renașterii, care nu vedeau în divinitatea antică altceva decît un artificiu literar, acțiunea epică sau dramatică, artificial susținută de intervenția unui destin mai puțin amenințător și care se transforma pe nesimțite în hazard, apare în mod obligatoriu slabă și lipsită de logică. Așa le-a apărut și criticilor barocului care și-au dat seama că, adaptînd doar forma tragediei antice, fără a putea

năzui să-i capteze și sufletul, teatrul își pierduse principalul resort. După cum bine observa Saint-Evremond: „zeii ne lipsesc nouă, iar noi le lipsim lor“<sup>4</sup>; adică, dispariția Destinului, creator al dramei, lăsa în teatrul clasic un gol, pe care poeții dramatici au început să-l umple, dar care nu a încetat să altereze profund esența teatrului, definitiv privat de funcția lui religioasă și, în ciuda oricărui „catharsis“ care i s-ar mai putea atribui, de transcendență.

În felul acesta, personajele dramei anterioare barocului nu vor fi prezentate prin intermediul opozițiilor. Acestea din urmă sînt elemente în permanență posibile, dar intervin sau nu, fără a exista posibilitatea de a fi prevăzute, deci nu reprezintă rezultatul logic al situațiilor concepute și indicate anume pentru a le scoate în evidență, ci un simplu procedeu pe care poetul îl utilizează incidental. Tragediile se desfășoară între eroi care nu ajung să fie dușmani sau care sînt fără să știm de ce. Comportamentul lor este acela al unor orbi, pe care îi ghidează o mină de deasupra lor, fără ca ei să se întrebe încotro merg. Așa cum Orfeu o pierde pe Euridice, o întilnește din nou pentru ca s-o piardă iarăși, printr-o serie de hazarduri extrem de injuste, soțul Griseldei o uită timp de mai mulți ani, pentru că o crede vinovată și, de la o clipă la alta, o iubește din nou ca în prima zi, ca și cum anii n-ar fi fost decît ore; și toate se întîmplă cît mai firesc cu putință, ca un fel de miracol, pe care nu l-a căutat, la care nu s-a gîndit, care nu-i pune vreo problemă lui sau spectatorului.

În aceeași situație se află toate compozițiile dramatice din prima jumătate a secolului al XVI-lea. Pentru a da un singur exemplu la întîmplare, în *Comedia Serafina* de Bartolomé de Torres Naharro (1517), personajul principal, Floristan, care este îndrăgostit de Serafina, dar căsătorit cu Orfea, visează să-și omoare soția pentru a se putea însura cu cea dintîi și sfîrșește prin a o da de soție pe Serafina propriului său frate. Totul se întîmplă foarte simplu, cu o aparență de firesc desăvîrșit, în ciuda

---

<sup>4</sup> Saint-Evremond, *De la tragédie ancienne et moderne*, în *Oeuvres mêlées*, Amsterdam 1706, vol. III, p. 127.

protestelor celui mai elementar bun simț. Autorul nu pare preocupat să-și justifice personajul, nici să-i condamne sentimentele. Ideile lui Floristan sar în permanență de la un obiectiv la altul, fără să putem găsi în atitudinea lui un fir care să unească atâtea extravagante, o rațiune de a fi a comportamentului său.

Această dezagregare a acțiunii dramatice, văzută pe porțiuni sau situații izolate, se modifică fără să dispară. Incoerența teatrului renascentist este aceeași pe care o întâlnim în multe din tablourile lui Shakespeare și ale contemporanilor săi cei mai caracteristici baroci. Chiar și într-o epocă în care formulele artei și modalitățile dramatice se schimbaseră fundamental, în care compozițiile in-forme și fără o semnificație superioară ieșiseră din uz, unele reveniri sînt mereu posibile. În Spania, le datorăm un mare număr de acțiuni dramatice, notate în mod obiș-nuit cu numele de „comedii istorice“, care formează o categorie specială, între viețile sfinților și cronici. Acțiunea lor urmează mai mult datele istoriei și detaliile bio-grafiei, decît necesitățile expozitive sau logice ale acțiunii dramatice și se lasă tîrîtă la întîmplare de digresiuni și acțiuni episodice. Luis Vélez de Guevara a fost marele maestru al tehnicii acestui tip de comedii, ce corespund mai mult sau mai puțin tragediilor istorice ale lui Sha-kespeare; și însuși Calderón, în *Luis Pérez el Gallego* nu a ezitat să adopte dezordinea și lipsa de continuitate a biografiei romanțate, așa cum Lope de Vega o făcuse în-aintea lui. Aceste comedii diferă de compozițiile dramatice anterioare Renașterii, în măsura în care prezintă, mai de-grabă decît o lipsă totală de acțiune, o serie de acțiuni episodice, reușind, mai mult sau mai puțin bine, să umple corpul inform al compoziției cu o suită inutilă de mici drame.

### 3

Situația este identică în literatura narativă, unde prezența aventurii a fost mai des semnalată. Toată lumea își amintește cum începe *Amadis de Gaula*. Imediat după



naștere, personajul principal este pus într-o barcă fragilă și încredințat valurilor mării de către mama sa, pentru ca, o dată cu el, să dispară dovada păcatului frumoasei Elisena. Îmbarcat de cum a deschis ochii cu destinația aventurii, Amadis nu-și va părăsi niciodată barca. Toată viața lui va fi o succesiune neîntreruptă de întâmplări, unele uimitoare, altele înduioșătoare. Ambarcațiunea sa nu se va lăsa condusă de nici o mină, ci de pura întâmplare, iar eroul își urmează cu fidelitate și în tăcere drumul capricios pe care i-l trasează destinul. Așa se explică faptul că romanele cavalierești se pot întinde în general după bunul plac al autorului; o aventură neînsemnată schimbă aspectul general al biografiei, căci viața personajului literar nu se axează pe o singură problemă, ci pe succesiunea nelimitată a episoadelor care o compun.

Față de această concepție asupra romanului, imaginat sub forma unei pînze infinite care se poate împături într-o serie nesfârșită de cute sau a unei călătorii de-a lungul unei aventuri care nu este niciodată cea hotărîtoare și nici ultima, barocul va introduce o concepție diferită, în cadrul căruia conflictul deține rolul cel mai important. Aventura barocă este la rîndul ei asemenea unei călătorii, dar călătoria nu se mai desfășoară de-a lungul unui rîu interminabil și pitoresc, ci în momentul precis al unei furtuni, de care depinde în mod decisiv destinul tuturor acelor care urmează cursul aventurii.

Evident, furtuna nu este efectul unei întâmplări ci opera unui Calibán ascultător, care știe că misiunea lui este aceea de a justifica și de a pune în valoare conflictul. Autorul își așteaptă personajele într-un anumit punct al drumului lor; și, cunoscîndu-le posibilitățile, situațiile și pasiunile, știe dinainte ce sens trebuie să ia acțiunea. Romancierul modern nu-și concepe personajele în funcție de comportamentul lor, ci le obligă să se comporte în vederea misiunii lor; ceea ce înseamnă că misiunea se naște, în spiritul său, înaintea identității și implicațiilor personajului; că *primum movens* al imaginației creatoare este atitudinea, acțiunea și, prin urmare, conflictul care o determină. În raport cu acesta din urmă, narațiunea se organizează și se dezvoltă fără a pierde din vedere obiectivul ei, care este reprezentarea ciocnirii, antecedentele

și consecințele ei; în felul acesta se ajunge la opera de artă, produs al unei imaginații geometrice, cristal ce ia forma prevăzută de intențiile ei sau, cum spunea Marcel Proust, la „acele opere de artă desăvârșite, unde nimic nu rămîne izolat; unde fiecare parte își găsește în celelalte rațiunea de a fi“.

Totuși, dezordinea narațiunii tradiționale se menține în roman, ca și în teatru, dincolo de limitele cronologice ale barocului. Este frecventă în romanele secolului al XVII-lea aglomerarea de incidente și de episoade fără legătură între ele, care adaugă aventuri peste aventuri, în stil medieval, și care nu izbutesc decît să „înlocuiască emoția inițială, cu jocul spiritului“.<sup>5</sup> Asemenea comediei istorice, romanul dezlinat este un fel de fosilă care ajunge să se amestece sau cel puțin să coincidă în timp cu noile plăsmuri ale barocului, bazate pe o finalitate precisă și pe congruența fiecărui detaliu.

Proporția în care se amestecă cele două tendințe ale narațiunii este extrem de variabilă. În unele cazuri, din ce în ce mai rare pe măsură ce înaintăm în secolul al XVII-lea, se păstrează inalterate obiceiurile vechilor naratori, de a acumula episoade și acțiuni doar din simpla plăcere de a nara, fără ca fragmentele deosebite ce compun ansamblul să constituie pregătirea, consecința logică sau cel puțin continuarea celor care le preced. În multe alte cazuri, fragmentele se acumulează cu aceeași libertate, dar formează, privit fiecare în sine, un fel de acțiune mai legată și mai bine organizată, prezentînd o coerență din ce în ce mai semnificativă. Acesta este cazul, între altele, al tuturor romanelor pastorale, în care fiecare din episoadele deosebite, privit separat și extras din ansamblu, formează în general o acțiune dramatică bazată pe un conflict; și, deși ar fi ușor să izolăm membrii compoziției, între ei există un fel de unitate, provenită din paralelism, dacă nu din identitatea conflictelor care formează un fond comun. Aceasta este și situația compozițiilor întemeiate, în principiu, pe o acțiune unică, care se întrerup adesea pentru a face loc incursiunilor narrative

---

<sup>5</sup> Maurice Magendie, *Le roman au XVII-e siècle*, Paris 1932, pag. 433.

mai mult sau mai puțin importante în economia lor, dar total independente de trama principală. Astfel se întâmplă în *Don Quijote*, unde se știe că intervin mai multe nuvele care se adaugă artificial acțiunii de bază; la fel, în stufoasele romane franceze, de la Gomberville la domnișoara de Scudéry și la La Calprenède, a căror temă este un fir subțire, pierdut în mijlocul unor interminabile digresiuni și episoade<sup>6</sup>. În sfârșit, acțiunea se depurează, simplificându-se treptat, atît în roman cît și în teatru, ceea ce va duce în cele din urmă la romanul bazat în mod efectiv și exclusiv pe o singură acțiune, care își concentrează întreaga atenție asupra unui singur conflict sau uneori asupra unei serii întregi de conflicte, plecînd însă toate de la un punct comun.

Fără a intra în amănunte, în privința fiecăreia dintre numeroasele variante de față, și pentru o mai mare clarificare a distanței dintre romanul bazat pe expunerea faptelor și romanul care își propune să reprezinte conflicte, vom exemplifica aceste două rezultate extreme prin intermediul a două opere alese mai mult sau mai puțin la întâmplare.

Andrés Sanz del Castillo este autorul unei serii de nuvele, dintre care o vom alege pe cea dintîi, *El Monstruo del Manzanares*, căci ni se pare caracteristică pentru ceea ce am putea numi, în termeni moderni, incoerență și lipsă de analiză. Este vorba de trei personaje principale, Flora, Juan și Gaspar și de trei figuranți, valetul lui Juan, tatăl Florei și un alcalde de la curte. Flora îl iubește pe Juan care îi împărtășește iubirea; dar în același timp i-a inspirat același sentiment, fără să-și fi dat seama, și lui Gaspar. Pentru a se putea întîlni cu iubitul ei, date fiind dificultățile și paza neîncetată căreia îi este supusă, Flora îl anunță că va pleca într-o zi, însoțită de

---

<sup>6</sup> Caracterul baroc al acestor opere, și mai ales al romanelor Domnișoarei de Scudéry, se reduce în general la atitudinea personajelor pline de îndoieli și neliniști, mereu angoasate și cu inima împărțită între speranțe și temeri, fie pentru că nu dispun de suficiente temeluri pe care să-și sprijine sentimentele, fie pentru că împrejurările le separă și le lasă în ignoranță. În paginile care urmează se va înțelege și mai bine caracterul baroc al acestor situații.



mama ei, la țară, pe malul râului Manzanares, și îi cere să fie acolo îmbrăcat în piei de animale și să poarte o mască monstruoasă pentru a înspăimînta lumea: ea însăși se va preface că leșină și, în felul acesta, vor rămîne singuri, ea și presupusul monstru. Șiretlicul nu dă rezultatul așteptat de cei doi îndrăgostiți, căci valetul lui Juan îi vinde secretul lui Gaspar, care se prezintă la întîlnire, declanșează efectele așteptate și profită de virtutea tinereii, care nici măcar nu-l cunoștea.

Pînă aici, ne aflăm la înălțimea unui adevărat conflict, de un puternic dramatism, între pasiunea oarbă a celor doi tineri și intervenția perfidă a lui Gaspar. Ce se întîmplă după acest moment care, din punct de vedere artistic, pare de o intensă emoție? Flora, care știe că acel necunoscut nu poate fi confundat cu Juan, îi mărturisește tatălui ei că Juan este acela care a violat-o în timpul leșinului; tatăl, care nu vrea decît să repare onoarea fiicei sale, căsătorind-o cu seducătorul, obține de la alcalde arestarea presupusului vinovat; Juan se gîndește doar să se dezvinovățească, căci se știe nevinovat în fața acuzării aduse. Gaspar, care nu se gîndește decît să ascundă totul, nu intervine deloc, pînă cînd, grație mărturisirii valetului, se descoperă întreaga intrigă. Drept rezultat, Gaspar se căsătorește cu Flora, iar Juan intră într-o mănăstire.

Modul succint în care am rezumat această povestire, fără a nuanța și explica atitudinea personajelor, corespunde perfect absolutei uscăciuni a textului, în tot ce se referă la analiza și la justificarea din punct de vedere sentimental sau logic a acțiunilor lor. Faptele brute nu arată de ce Flora a trebuit să-l acuze pe Juan și nici de ce Gaspar a trebuit să se ascundă, sau de ce Juan a trebuit să ajungă la mănăstire. Cititorul poate ajunge, totuși, la o concluzie, studiind variatele posibilități de manifestare ale sufletului și reținînd din șirul ipotezelor numai una singură, care ar putea să fie identică cu soluția pe care ar putea-o indica autorul. Dar astfel de motivații lipsesc cu desăvîrșire în acest caz. Eroarea nu constă nici în a face ca Gaspar să se ascundă, după cum nici în a nu spune de ce s-a ascuns. În fața ignoranței în care ne lasă autorul cu privire la acest amănunt, imagi-

nația, căutînd mereu drumurile care i se oferă pentru a lărgi viziunile de abia schițate, se vede obligată să reconstituie singură explicațiile posibile: de exemplu, faptul că Gaspar este un laș care se consideră mulțumit cu posesiunea forțată a femeii pe care pretinde că o iubește. Dar această explicație, la care am ajuns prin propriile noastre eforturi, sau oricare alta, vine în contradicție cu ideea morală din finalul piesei, final care ne informează că Flora se căsătorește și devine fericită cu Gaspar, în timp ce Juan rămîne batjocorit și pleacă la mănăstire ca să se călugărească, dar nu ca o consecință a deziluziei sufletești, ci datorită faptului că a fost păcălit. Ne aflăm, deci, în prezența unei inspirații romanești care nu manifestă nici un interes pentru unitatea caracterului și logica acțiunilor, care nu a descoperit încă posibilitatea suferinței și a îndoielii și care nu se gîndește decît la materialitatea pasiunilor. Oricît de admirabilă ar fi statornicia lui Juan și iubirea lui pentru Flora, care îl duc la mînăstire, adică la sacrificarea întregii sale vieți, cititorul modern nu vede cum se poate concilia această pasiune cu absoluta absență de reacție a acestuia în momentul în care află de atacul căruia îi căzuse victimă însăși Flora. Începînd din acel moment, gîndurile sale o părăsesc definitiv pe iubita lui, pentru a se îndrepta exclusiv în direcția propriei justificări. Pe acest îndrăgostit, care se mulțumește cu nevinovăția sa, fără să se întrebe măcar o clipă măcar ce se petrece în sufletul Florei, fără să-și amintească deloc că o iubește în fond, fără a suferi cîtuși de puțin, nu reușim să-l credem capabil de gestul teatral cu care se desparte de lume.

Este vorba, desigur, de un autor de categorie mijlocie și de o operă puțin cunoscută și fără reputație. Dar ceea ce ne interesează în acest caz nu este calitatea, ci natura operei de artă; și este evident că toate compozițiile mediocre adoptă cu mai mare ușurință formulele de care depind. Independent de meritul artistic, narațiunea combinată de Sanz del Castillo, care este — mai încape vreo îndoială? — pură ficțiune de la început pînă la sfîrșit, se întemeiază pe curiozitatea acțiunii și a aventurii, pe noutatea situației și, în mod fundamental, pe un accident sau o descoperire, — în acest caz pe deghizarea mon-

struoasă a tînărului, complicată cu *qui pro quo*-ul celor doi îndrăgostiți. Văzut prin optica autorului, restul este de prisos, fără interes artistic: așa se explică lipsa detaliilor și ariditatea datelor care servesc la soluționarea intrigii, al cărei mister formează adevărata materie a romanului.

## 4

Față de acest mod de a compune narațiunea, să examinăm romanul de tip opus, *Prințesa de Montpensier* al contesei de La Fayette. Personajul principal este acela care dă numele romanului. Tînăra domnișoară Mézières, iubită de ducele de Guise, răspunde la rîndul ei iubirii acestuia, înainte ca tatăl ei să hotărască să o căsătorească cu prințul de Montpensier. Acesta din urmă are lîngă el un prieten, pe contele de Chabannes, care la rîndul său se îndrăgostește de prințesă; dar ea îi respinge declarațiile pe un ton prietenos, fără să-și retragă încrederea în el, justificată de îndelungata prietenie cu soțul ei. Prințesa are o conduită ireproșabilă pînă cînd îl întîlnește din nou pe ducele de Guise, din pură întîmplare. Ducele și, în același timp, fratele regelui, ducele de Anjou, o urmăresc pe prințesă cu pasiunea lor; iar ea simte că i se trezește în suflet, în ciuda eforturilor de a i se opune, vechea pasiune pentru de Guise. În felul acesta, prințesa este prizoniera unei lumi pasionale straniu de complexă: un soț, un îndrăgostit respins care rămîne fidel, un îndrăgostit a cărui iubire este împărtășită fără ca el să-și poată exterioriza pasiunea și altul, fratele regelui, a cărui iubire este un permanent pericol, căci pîndește reacțiile celor doi îndrăgostiți, mereu gelos și dornic de răzbunare.

Obligată să se retragă de la curte și să trăiască în singurătatea castelului său, prințesa îi scrie ducelui de Guise și-i primește scrisorile prin intermediul aceluiași Chabannes pe care iubirea îl subjugă atît de mult, încît nu se poate opune dorințelor ingratei sale iubite. Dorința



X  
lui de Guise devine atît de impetuoasă încît îl determină să ajungă pe neașteptate la castel, unde Chabannes îl introduce în apartamentul prințesei. Dar prințul, auzind zgomot, intră în cameră și îl găsește pe Chabannes, care încearcă să se sacrifice pentru cea din urmă oară, prefăcîndu-se că vina a fost doar a sa, pentru ca soțul să nu descopere pasiunea vinovată a soției sale. Și, cu toate acestea scena a fost decisivă pentru toate personajele dramei. Ducele de Guise dispăre din viața prințesei și, cu o ușurință pe care autoarea nu o explică prea bine, o uită, prins de alte iubiri ușuraticе. Chabannes își găsește moartea în noaptea Sfîntului Bartolomeu; prințul de Montpensier înțelege cît de mic este locul pe care-l ocupă în inima soției sale și o abandonează tristului ei destin; iar ea moare, uitată și îndurerată de uitarea tuturor și, mai ales, de purtarea ingrătă a unicului bărbat pe care îl iubise.

În ciuda culorii istorice pe care autoarea a vrut s-o dea romanului, știm că este vorba de o simplă ficțiune, ca și în cazul precedent. Știm, de asemenea, că ceea ce și-a propus autoarea<sup>7</sup> însăși, a fost să demonstreze că iubirea este o pasiune oarbă și malefică, ce-și tirăște victimele spre pierzare: adică, a început prin a-și propune o temă și, după stabilirea sensului final al ficțiunii sale, s-a gîndit să-i dea corpul și materia care s-o exprime. Acest procedeu este același pe care l-am numit geometria ficțiunii: și, cum îl vom întîlni din nou în toate compozițiile baroce, fie că este vorba de opere dramatice sau de romane, nu va fi inutil să insistăm asupra metodelor lui, deși, în realitate, această analiză nu face decît să sublinieze lucruri evidente și adevăruri cunoscute.

Într-o compoziție de tip tradițional, de exemplu în *Amadis de Gaula*, avem dreptul să presupunem că autorul își alegea, înainte de a compune, personajul și sensul aventurilor lui. Odată definit personajul, cavaler rătăci-

---

<sup>7</sup> Se știe că în realitate contesa nu scria singură și că, în acest caz, opera se datorează colaborării cu Ménage, în privința redactării și cu La Rochefoucauld, în privința corecturilor stilistice. Pare sigur, totuși, că subiectul operei, care ne interesează de fapt aici, îi aparține D-nei de La Fayette.

tor, natura aventurilor, împrejurările lor, semnificația și ordinea lor logică erau mai mult sau mai puțin indiferente; iar episoadele în care el este antrenat se pot multiplica aproape nelimitat. Într-o compoziție de tip intermediar, de exemplu în *L'Astrée* de Honoré d'Urfé, presupunem că autorul începe prin a-și defini cadrul și se străduiește apoi să dea un sens anumit fiecăruia dintre episoadele care formează respectivul tablou, astfel încît succesiunea lor să reconstituie istoria completă a temei sale. În *La Princesse de Montpensier* și în operele baroce în general, autorul începe prin a determina conflictul care îi servește la exemplificarea tezei sale.

În momentul în care contesa de La Fayette hotărîse să scrie un roman despre nenorocirile pe care le provoacă pasiunea, este cert că nu îi era clară încă viziunea asupra temei și cu atît mai puțin aceea asupra personajelor sale. Știm, pe lîngă aceasta, din mărturisiri demne de încredere, că secolul al XVI-lea (cînd se petrece acțiunea) și personajele pe care tocmai le-am menționat, au fost alese relativ tîrziu, cînd autoarea știa deja foarte bine ce intenționa să spună sau, mai bine zis, să demnăstreze în romanul său. Procedeul ei este, prin urmare, acela al oricărei construcții logice. Ne este dată o teoremă: iubirea duce la catastrofă. Pentru a o demonstra, e necesar să se exemplifice adevărul și materializarea ei: iar pentru a le exemplifica, autorul alege, nu o serie de episoade ca în cazul *Astrée*-ei, ci o acțiune care le cuprinde pe toate în același timp, adică o unitate, de multe ori bivalentă. Cu alte cuvinte, romanul, asemenea conceptului, nu mai recurge deja la enumerarea și acumularea de detalii, ci la construcția sintetică, la o perspectivă asupra realității, care ne oferă deodată și în mod mai sugestiv toată variația realității enumerative și incoerente.

Exemplul de care se servește demonstrația este, deci, acela al prințesei de Montpensier. Dar un singur exemplu nu ajunge să fie niciodată exemplar, adică nu poate inspira încredere, atîta vreme cît nu se va dovedi că nu este vorba de un caz izolat. Pe de altă parte, un singur exemplu nu poate reprezenta decît unul dintre aspecte, una dintre variațiile temei; și, în sfîrșit, barocul niciodată

nu se conformează unui singur obiectiv. Din motivele arătate, exemplul va rămâne un unicat, pentru a servi astfel unitatea superioară și indiscutabilă a artei, și va fi în același timp polivalent, pentru a răspunde tuturor problemelor pe care le pune o curiozitate multiplă. Prințesa de Montpensier este reprezentarea pasiunii oarbe și ametoare care duce inevitabil la catastrofă, în ciuda tuturor eforturilor voinței conștiente. Dar aceasta nu este unica formă a pasiunii și vom vedea cum se concentrează în jurul ei toate formulele posibile ale iubirii: iubirea coborâtă la nivelul unei funcții sociale, al unei probleme de onoare și instinct de proprietate, cum pare să fie aceea pe care trebuie să i-o atribuim prințului, soțul ei; iubirea care își tirăște victima nu numai la pierzare, ci și la dezonoare, la pierderea totală a personalității și a voinței, în cazul lui Chabannes; iubirea violentă și impetuoasă care crește asemenea unui foc de paie și, tot asemenea lui, se stinge cu neașteptată repeziciune, ca la ducele de Guise; iubirea compusă din gelozie, din orgoliu și din acel sentiment donjuanesc, care îi incită pe anumiți cuceritori să guste pasiunea asemenea posesiunii unui obiect de lux, în persoana ducelui de Anjou.

Toate aceste forme ale pasiunii se concentrează, printr-un evident artificiu, în persoana prințesei; toate se înfruntă și se exclud sau cel puțin ar trebui să se excludă unele pe altele, astfel încât asistăm la patru conflicte, intim legate și combinate, care încearcă să se suprimе unul pe altul, datorită imposibilității în care se află de a conviețui și de a se soluționa simultan. Dar în același timp — și în aceasta constă adevărata noutate și măreție a barocului —, cele patru conflicte se repercutează în sufletul prințesei, în forme fundamental diferite, care determină ca persoana ei să se nuanțeze și, într-un anumit mod, să fie altă pentru fiecare dintre cei patru îndrăgostiți. Prințesa este oarbă și absentă pentru Chabannes, pe care îl privește ca pe o mobilă și un lucru util; și de aici înjosirea acestui îndrăgostit, complet anihilat de pasiunea lui. Este rece și distantă, dar calculată, din motive politice, cu ducele de Anjou, personaj prea important pentru a putea fi tratat ca un Chabannes oarecare: ceea ce-l face pe duce să poată păstra, pînă la un



anumit punct, iluzia că într-o zi suspinele sale vor fi ascultate. Este conștientă de îndatoririle sale de soție și face eforturi dureroase pentru a-și menține corectitudinea comportării, în mijlocul pericolelor și tentațiilor pe care i le scoate în cale pasiunea; dar dorința sa de a-și îndeplini îndatoririle îi contrazice pasiunea și această luptă interioară, care este adevărata invenție a artei baroce, constiuie o dramă tulburătoare, fără precedent în experiența literară a epocilor anterioare.

Și chiar dacă, pentru moment, vom face abstracție de această ultimă inovație, care se va bucura de mai multă atenție în cele ce urmează, pare cert că autoarea romanului trasase un plan al conflictelor în acțiune și le calculase reacțiile cu mult înainte de a le fi dat un nume și de a fi conturat personalitatea eroilor săi. Prima preocupare a imaginației creatoare este aceea de a da un aspect geometric viitoarei construcții a operei de artă, de a cupla interese, pasiuni și acțiuni, după modalitatea dualistă, și de a le concentra apoi într-o singură unitate. Doar după determinarea conflictului și a soluției sale, personajele își fixează caracterele, iar acțiunile dau naștere anumitor episoade a căror desfășurare depinde întotdeauna de semnificația primordială care li se încredințează și care le dă naștere. Cu alte cuvinte, aventura nu este materia, ci instrumentul literaturii; nu este nucleul generator al interesului, ci produsul organizării Conflictului.

## 5

În felul acesta, atât în roman cât și în teatru, efectele pitorești și dezordonate ale imaginației, îndrăgostită de semnificația imediată a faptelor, cedează pe nesimțite locul unei literaturi organizate și conștiente de posibilitățile și intențiile sale, o literatură care își calculează și prevede rezultatele și care se bazează, în același timp, pe exemplul antichității și pe regulile gândirii antinomice. Din tradiția clasică rămân doar câteva norme de echi-

libru și de ponderație, într-atît de sigur este faptul că exemplul generațiilor trecute nu servește niciodată drept stimulent, ci, dimpotrivă, este o frînă care declanșează inhibiția. În schimb, punctul de plecare evident al literaturii de imaginație este proliferarea firească a principiului dihotomic, atît de fertil în rezultate inedite și, poate, neașteptate încă. Conform rezultatelor general acceptate în practica barocului, ceea ce era simplu a ajuns să fie complicat, ceea ce era unic s-a duplicat, ceea ce era paralel a devenit contrast: numai că, de data aceasta, complicarea efectelor a trecut de la expresie la concepție, în opera de artă. Această serie de dedublări și de cuplări de efecte, cu care ne-am obișnuit deja, nu este, deci, o simplă excrescență, un ornament stilistic, ci o necesitate a spiritului care alimentează și conduce inspirația, chiar înainte de a se naște preocuparea pentru expresie.

Se pot distinge mai multe posibilități de producere și de dezvoltare a conflictului. Încrucișarea de efecte cea mai simplă și cea mai comună constă în figurarea a două mișcări contrare; în forma aceasta a fost utilizată în epoca barocă, poate mai mult decît în oricare altă epocă literară. Această schemă corespunde în planul narațiunii, reprezentării intereselor care se înfruntă și a pasiunilor neîmpărtășite.

Încă o dată, nu este vorba de vreo invenție proprie artei baroce. Tema, astfel concepută, este foarte comună secolelor anterioare și s-ar putea foarte bine să derive din idealurile cavaleresti medievale. Conform ideilor acestor timpuri, iubirea este un fel de experiență mistică și o școală de perfecționare; dacă cineva ar vrea cu orice preț s-o compare cu o cucerire, ar fi vorba mai degrabă de cucerirea sinelui său și în nici un caz de cucerirea femeii iubite. Văzută în lumina eticii amoroase a provensalilor, femeia este o ființă abstractă, o entitate spirituală care purifică prin intermediul unui curios catharsis elementele materiale ale pasiunii. Prezența ei reală nu este contraponderea materială a sentimentului, iar absența ei, ca și neîmpărtășirea iubirii, și în cazuri extreme, moartea ei, nu au nici o putere asupra inflexibilei statornicii a îndrăgostitului. Toate acestea fac ca tema iubirii neîmpărtășite să fie frecventă în poezia medievală. De aici

a trecut firesc în lirica lui Petrarca, al cărui imperturbabil idealism a lăsat o urmă atât de adâncă în lirica secolelor următoare, dînd în același timp o popularitate, într-o oarecare măsură supărătoare, tipului de îndrăgostit leșinat și nefericit, familiar întregii poezii a Renașterii.

Astfel introdus în literatură ca temă lirică, personajul a pătruns pe nesimțite în celelalte genuri, cu mult înaintea epocii baroce. Cu Diego de San Pedro, și-a făcut o apariție curios de timpurie în romanul sentimental; cu Boiardo și Ariosto, îl vom reîntîlni, deși contopit cu atîtea alte atitudini diferite și cu mult mai puțin idealiste, în marea galerie a posibilităților iubirii. Totuși, deși invenția ei nu-i aparține, barocul a luat în stăpînire tema și a aplicat-o, modificată și complicată ca de obicei, unui număr nesfîrșit de noi combinații.

Aparent, tema iubirilor neîmpărtășite nu coincide perfect cu formula barocă și cu necesitatea ei de dualism în cadrul unității, căci atrage atenția asupra lipsei de unitate între cele două sentimente sau personaje. Pînă acum, am încercat să definim conflictul ca o dublă mișcare centrifugă a acțiunii epice; și această acțiune lasă să se presupună existența unui centru comun celor doi membri ai antinomiei sau, cel puțin, a unui punct de coincidență. Această definiție nu pare să convină prea mult unei neîmpărtășiri a sentimentelor a cărei existență o presupunem de la început pînă la sfîrșit, și care prin urmare, nu dă naștere unității.

În realitate, lucrurile nu stau așa; unitatea nu precede, ci urmează mișcarea centrifugă. Este una din numeroasele invenții baroce, menite să complice schema fundamentală a operei literare și care, răsturnînd ordinea factorilor, obține sau cel puțin crede că obține efecte superioare ordinii normale. Într-adevăr, iubirile neîmpărtășite ale literaturii baroce sînt, în majoritatea cazurilor, dintre acelea care duc la o concluzie fericită și stabilesc acordul dorit între îndrăgostitul care fuge și cel care îl urmărește. Centrul comun este situat deci la sfîrșitul acțiunii; și acest rezultat a părut preferabil, poate pentru că trimite la această curioasă concluzie: că două mișcări centrifuge, asemenea aceloră ce caracterizează



personajele și pasiunile lor de-a lungul acțiunii, duc la o aceeași soluție.

Ar fi pe cât de inutil pe atât de imposibil să menționăm aici nenumăratele variațiuni baroce ale temei. Ea singură ajunge pentru a alimenta mai multe genuri literare în același timp: pastorală, în forma ei romanească și în varianta dramatică; romanul sentimental, tragi-comedia franceză și mare parte a comediei spaniole trăiesc din acest material etern reversibil și deghizat diferit de la un exemplu la altul. În toate aceste opere este vorba învariabil de îndrăgostiți ce aleargă neobosit după vreo tinărară care îi urăște și le ocolește prezența. Interesează mai puțin să știm dacă femeia este aceea care respinge tentațiile și capcanele iubirii, cum este cazul *Amintei* lui Tasso, sau dacă bărbatul este cel îndărătnic, ca în *Pastor fido* de Guarini și nu interesează nici că alți autori, ca Guidobaldo Bonarelli, în a sa *Fili di Sciro*, încearcă o apărare a iubirii împărtășite: în toate cazurile sînt identice lamentațiile și urmărirea, insistențele disperate ce îi impresionează pe toți, cu excepția idolului rece care le provoacă.

Acest succes inepuizabil și niciodată dezmințit își găsește explicația în faptul că nu există nimic mai fertil și nici mai general aplicabil ca această temă. S-ar putea spune chiar, pînă la un anumit punct, că aceasta este singura abordare posibilă a iubirii. Este evidentă, într-adevăr, dificultatea și, în același timp, zădărnicia unei reprezentări lirice a iubirii perfecte, netulburată de nici o îndoială, bănuială sau teamă. Iubirea neîmpărtășită în mod constant este de asemenea o temă literară mediocră; și, dacă se întîmplă să trezească interesul uneori, aceasta se datorează mai ales faptului că se lovește de preferințe, de ură și, în general, de un sentiment adițional menit să rupă paralelismul monoton iubire-ură. Literaturii îi mai rămîn, deci, numai iubirile provizoriu neîmpărtășite, care tind spre unitatea sentimentului, alături de iubirile traversate de obstacole, care sînt o nouă sursă de conflicte.

Acestor două tipuri de subiecte li se pot adăuga o infinitate de evenimente, care îmbogățesc, variază și ilustrează cariera interminabilă a lui Apollo și Dafne. Va-

loarea dramatică a subiectului rezultă nu atît din intensitatea pasională, cît din gesturile de respingere care încearcă să neutralizeze efectele sentimentului: cu cît mai mare este rezistența și chiar ura, cu atît mai numeroase vor fi și dificultățile pe care acestea le suscită, și mai colorată istoria mijloacelor folosite pentru a le învinge.

N-ar fi posibil să examinăm aici nenumăratele aspecte ale acestei poziții fundamentale. Înalta tensiune pasională va produce, în funcție de circumstanțe, o exasperare senzuală, care se aseamănă cu farmecul difuz și oarecum morbid al lirismului lui Tasso; sau o cercetare metodică și într-o anumită măsură enciclopedică și exhaustivă a tuturor resurselor și variantelor iubirii, ca în *L'Astrée*; sau o monotonie care nu se teme să se repete pe ea însăși, în ciuda identității ușor înlocuibile a personajelor sale, ca în *Galatea* de Cervantes. Aceleași iubiri neîmpărtășite îmbracă formele cele mai variate în literatura dramatică: de la iubirea vinovată, care năzuiește adulterul, nu ezită înaintea ideii crimei și provoacă invariabil pieirea victimei sale, ca în *Peribáñez* de Lope de Vega, la comedia de capă și spadă, în care iubirea neîmpărtășită este o simplă aparență, explicabilă în lumina conveniențelor sau a timidității, dar destul de puternică pentru a crea obstacole greu de învins, ca în *El Perro del hortelano*, de același Lope de Vega; de la tinerele îndrăgostite care se travestesc în haine bărbătești pentru a porni în căutarea amoretelor lor, ca la Shakespeare și Calderón, pînă la cele ale lui Tirso de Molina — dacă a sa este *La Ninfa del Cielo* —, care se travestesc, dimpotrivă, pentru a fugi de insistențele urmăritorilor lor; de la îndrăgostiții a căror iubire este neîmpărtășită și care se răzbună, pînă la crudele frumuseți care în final se hotărăsc să-și recunoască greșeala, lăsîndu-se să cadă în brațele adoratorilor care abia așteptau momentul.

Această ultimă soluție este una dintre cele mai frecvente, cum s-a mai spus deja. Nu este vorba numai de *happy end*, preferat adesea și, uneori, în detrimentul verosimilității, din motive extraliterare; nu este vorba de acea înclinație spre „comoditatea” morală, ce caracterizează o mare parte a formelor comerciale și industriale ale literaturii. Deznodămîntul fericit are rațiuni de a exista

cu mult mai profunde, izvorînd din această necesitate a conflictului, care impune inventarea unui punct comun în care să se producă întîlnirea celor două acțiuni diferite ale sale; fără acest punct comun, fără acest final care realizează în sfîrșit unitatea subiectului, structura operei literare ar fi la fel de incoerentă ca în formulele anterioare barocului.

Nu încapă nici o îndoială că acest fel de deznodămînt procură, în majoritatea cazurilor, o satisfacție evidentă spectatorului. În *Aminta*, de exemplu, Silvia s-a arătat prea refractară solicitărilor pe cît de constante pe atît de modeste ale iubitului ei, pentru ca să nu dorim ca dragostea ei să apară ca un fel de revanșă sau răzbunare a soartei; și oricît de puțin ar mai dura atitudinea sa negativă, am dori, poate, mai degrabă decît fericirea ei, ca *Aminta*, asemenea cavalerului Delorges, din poemul lui Schiller, *Mănușa*, să înceteze s-o mai iubească în aceeași clipă în care ea sfîrșește prin a-și opri privirile asupra lui. Dar adevărul este că odată admisă formula care permite transformarea, în finalul operei, a iubirii neîmpărtășite într-un sentiment reciproc, se observă că această schemă s-a aplicat cu prea mare ușurință. În multe cazuri, la Calderón de pildă, căsătoriile din final se ivesc ca niște surprize pentru orice spectator, căci nimic nu părea să le anunțe între posibilitățile sentimentale ale personajelor prezente. În general, acest mod precipitat de a soluționa conflictele este un fel de întoarcere la formulele estetice ale artei din care se exclude mișcarea, care e sufletul conflictului. Aceasta face ca, într-un mod la fel de general, să înceteze să ne intereseze ceea ce se întîmplă „după aceea“, adică în poziția de echilibru stabil și paralelism permanent în care autorul își dispune personajele înainte de a le retrage din scenă.

Astfel, între cele două posibilități ale conflictului format din două mișcări contrare și pe care, din acest motiv, l-am putea numi unghiular, barocul îl preferă, în majoritatea cazurilor, pe acela care se sfîrșește cu faza statică, avînd deci virful îndreptat spre viitor. Această preferință conduce la un rezultat dublu: cel pe care l-am semnalat, de a permite epuizarea interesului prin intermediul atingerii punctului terminal al ambelor mișcări



prezente; și de a permite îndoiala asupra sensului inițial al acestor mișcări, care sînt centrifuge, dar care de-a lungul desfășurării lor și mai ales la sfîrșit se dovedesc a fi centripete. Peripețiile, hotărîrea personajelor sau a unuia dintre ele, incidentele cu care autorul își țese acțiunea servesc pentru a-l înșela pe spectator și a-l lăsa dezorientat asupra soluției pe care o așteaptă; și este evident că o schemă atît de elastică, și în același timp atît de potrivită gustului general și tendințelor proprii barocului, dă naștere unor efecte cu mult mai surprinzătoare și, prin urmare, mai teatrale.

Un model de compoziție de felul acesta, aparținînd epocii în care geometria spiritului ajunsese la plenitudinea posibilităților sale, este comedia lui Marivaux, *Les jeux de l'amour et du hasard*. Este vorba, după cum se știe, de două personaje care au făcut fiecare cîte un jurămint de a nu se lăsa niciodată să cadă victimă curselor iubirii. Întîlnindu-se, își declară reciproc solemna hotărîre și, în aparență, se străduiesc să se mențină departe de tentația de care se tem cel mai mult. Dar este evident că aceste două voințe, mergînd pe drumuri vădit paralele, adică centrifuge din punctul de vedere al conflictului pe care îl așteptăm, vor ajunge în mod obligatoriu, și în ciuda tuturor eforturilor lor, la același punct de impact al sentimentului lor dublu, la același conflict care reunește și anulează posibilitățile și veleitățile de independență ale celor două mișcări. Nici un element exterior nu se opune iubirii lor reciproce și nici un obstacol desfășurării perfecte a idilei lor: unicul impediment provine din voința lor de a rămîne departe de sfera pasională, astfel încît comicul situației rezultă tocmai din conflictul celor două voințe cu sentimentul care se dezvoltă treptat și care, la vederea antecedentelor, se ascunde și se neagă pe el însuși, în lăudabila și inutila încercare de a cruța voința de rușinea înfrîngerii. În felul acesta, în timp ce în aparență cele două acțiuni par să-și conserve paralelismul, în realitate asistăm la o deviere din ce în ce mai puternică a direcției lor și la apariția unei forțe de atracție care tirăște personajele pe drumuri nedorite, pentru a le conduce inexorabil spre un final care este, în același timp, încununarea și punctul opus dorințelor lor.

A doua schemă a conflictului se reduce la două mișcări sau acțiuni paralele, pe care încearcă să le devieze și uneori chiar le separă în mod brutal șocul unei intervenții din exterior, fie că e vorba de un interes opus, o pasiune complementară, sau un simplu concurs de împrejurări. Această a doua schemă se referă de preferință la iubirile pe care le-am putea numi mediate; adică la iubirile care se văd obligate să-și abandoneze poziția statică și să se rezolve în conflict, definitiv sau provizoriu, prin intermediul intervenției amintite.

Dualismul schemei poate fi interpretat în două moduri diferite. Dacă considerăm iubirea împărtășită drept o singură mișcare, drept una din numeroasele unități baroce care oferă două fețe, dualismul este rezultatul întâlnirii acestei unități cu circumstanța exterioară care dă naștere ciocnirii. Dacă, dimpotrivă, considerăm că cele două pasiuni formează un paralelism și, prin urmare, o dualitate, conflictul lor provine din însăși ciocnirea cu influența care intervine și-i schimbă drumul.

Este vorba, în orice caz, de o poziție contrară celor precedente, care începe prin a fi statică. Ca în exemplul *Cid*-ului, menționat mai sus, cele două personaje asupra cărora se concentrează interesul operei indică un perfect paralelism inițial și, am putea spune chiar, o adevărată vocație pentru echilibrul static. Chimène și Rodrigue au dreptul sau, mai bine spus, iluzia de a se considera fericiți; dar circumstanțele le transformă pasiunea în iubire amestecată cu ură, problemă de onoare, dorință de răzbunare, sentiment al datoriei și în numeroase alte elemente, străine esenței dragostei, care obligă pasiunea statică să se transforme în mișcare centrifugă. Prin urmare, schema iubirilor mediate este practic opusă aceleia dinainte, căci unitatea și caracterul lor static sînt anterioare acțiunii și explodează sub presiunea exteriorului, transformîndu-se în două mișcări ce par sortite să nu se mai întâlnească niciodată.

În cazul *Cid*-ului, puternica influență a tradiției l-a obligat pe autor să lase deschise perspectivele unei noi

întilniri și ale reconstruirii unității; dar ideea că explozia pasională a conflictului e posibil să fi fost inutilă și că lucrurile ar putea, într-o zi, să devină din nou ceea ce au fost, repugnă, nu numai din punctul de vedere al moralei, dar și al esteticii conflictului; de aceea, nici poetul nu face decît s-o schițeze vag, pentru a ne permite îndoiala și libertatea de a alege adevărata soluție. Aceasta din urmă cu greu ar putea fi, artistic vorbind, un unghi format din două mișcări care pornesc de la static și se depărtează una de alta, pentru a ajunge apoi la alt unghi care creează din nou poziția inițială.

În general, iubirile mediate nu lasă loc reconcilierilor sau întoarcerilor. Un frumos exemplu al acestei organizări a mișcărilor, inexorabil proiectate în sensuri divergente, poate fi întilnit în *Prințesa de Clèves*, a Contesei de La Fayette. Situația inițială indică fericirea liniștită, dacă nu perfectă de care se bucură prințesa alături de soțul ei. Existențele lor ar fi definitiv paralele și statice, fără drama care intervine și care, în mod cu totul excepțional, se consumă doar la nivelul gândirii, căci nimic definitiv sau iremediabil nu se întâmplă pe terenul faptelor reale. Se știe că prințesa, la un moment dat, se simte atrasă de persoana ducelui de Nemours și că, în fața iminenței tentației și în dorința de a o evita și de a suprima în sufletul ei orice înclinație spre lașitate, ia hotărîrea să-i mărturisească soțului ei zbuciumul sufletesc ce-o torturează. Această confesiune său, dacă vreți, această pasiune astfel fixată prin confesiune și transformată în fapt real, cînd înainte de abia dacă avea o umbră de existență, formează elementul care proiectează în afara primului său centru cele două acțiuni care devin centrifuge și în absența cărora n-ar fi existat niciodată posibilitatea conflictului. Ducele înțelege profunda sinceritate a soției sale și noblețea sufletului ei, dar nu încetează să sufere în adîncul sufletului său, căci știe că nimic nu va mai putea fi ca înainte și sfîrșește prin a muri de durere: ceea ce dovedește încă o dată că nu este posibilă reunirea și reconcilierea transformărilor survenite și recompunerea imaginii statice a fericirii după ce a fost biciuită de apariția brutală a conflictului. Pe lîngă aceasta, cu o eleganță morală și estetică în același timp, autoarea



nu fixează aici cel de al doilea termen al antinomiei; după moartea soțului ei, fiindu-i liberă calea spre o nouă fericire, adică spre o nouă poziție statică, prințesa respinge ideea unei căsătorii cu ducele de Nemours și preferă să-și urmeze adevărata misiune, aceea de a rătași singură, ca ultim element al unității descompuse.

Ar trebui să ne întrebăm, vorbind despre acest roman și de alte opere asemănătoare, dacă trăsăturile pe care le-am semnalat au ceva comun cu barocul, și dacă nu este o eroare să le explicăm prin intermediul lui. Totul depinde, în mare parte cel puțin, de obiceiurile și de prejudecățile care se combină, în mod mai mult sau mai puțin conștient, cu ideea pe care ne-o facem despre baroc în general. Totuși, nu ne va fi greu să recunoaștem că o creație atât de extraordinar de cerebrală, bazată pe un desen atât de clar geometric și construit ca un monument de arhitectură, ar fi fost imposibil de conceput cu un secol mai devreme.

S-ar putea obiecta că este vorba, mai degrabă decît de plămuiți baroce, de o construcție clasică. După părerea noastră, cele două entități au același sens, căci clasicismul francez al secolului al XVII-lea nu este decît o continuare modificată a barocului anterior și, în ciuda tuturor reformelor sale și a aparentei repudieri a trecutului imediat, el a păstrat, cum era și firesc, toate procedeele, toate atitudinile fundamentale și toate ideile ce constituie *forma mentis* barocă.

Și chiar dacă nu s-ar admite această continuitate atât de evidentă, nu vom renunța la observația că toate elementele arhitecturii literare, independent de optica prin care le examinăm, sînt aceleași dileme și aceleași conflicte care formează materia predilectă a artei baroce. Procedeele autorului sînt aceleași pe care întotdeauna am avut ocazia să le subliniem. Romanul apare conceput mai mult în funcție de conflicte, decît de aventuri. Mai mult chiar, dacă examinăm totul cu atenție, conflictele sînt acelea care produc sentimentele și analiza pasiunilor, contrar constatărilor făcute în mod obișnuit pînă acum. Literatura clasică se distinge prin înclinația sa evidentă spre observarea jocului sentimentelor, spre analiză și introspecție. Dar toate acestea nu sînt rezultatul unei ob-

servări directe a faptelor, — idee ce se află în total dezacord cu tendințele și opiniile unui întreg secol în care natura este materia brută, nedemnă de observație și de imitație artistică și în care opera de artă este ficțiune pură și imaginație, atît înainte cît și după ce este turnată în forme concrete. Analiza este rezultatul contrastelor și al conflictelor, este studiul în abstract al unor reacții ce se calculează și se măsoară cu ajutorul logicii; și este evident că reacțiile sînt posterioare conflictului și că, prin urmare, acesta din urmă antrenează sentimentele, cu nuanțele și distincțiile lor, cu absurditățile și oscilațiile lor, și cu nevoia lor de a se exprima și decanta prin intermediul analizei.

În cazul romanului de la care am plecat, este evident de asemenea că sentimentele se deduc treptat din situațiile în care autoarea își pune personajele, adică din mișcările ce le animă. Imaginația a început prin a proiecta în spațiul ficțiunii cele două acțiuni centrifuge și, dincolo de sugestiile acestei prime plăsmui, acea *discreta*, care a fost contesa de La Fayette, n-a trebuit decît să măsoare întinderea exactă a dezastrului personajelor sale și să inventeze combinațiile de idei și de cuvinte care trebuiau s-o exprime. Atitudinea autoarei, asemenea tuturor autorilor baroci în general, nu este cea a unui narator care observă și definește rezultatele observației sale, ci aceea a unui „bel esprit“ care calculează concluzii logice și construiește silogisme. Credem că sîntem la fel de autorizați să utilizăm termeni baroci de fiecare dată cînd opera literară va fi produsul acestei geometrii a imaginației, ce creează acțiunile în virtutea legilor simetrice ale conflictului, în loc să observe posibilitățile realității. O contraprobă la fel de evidentă este faptul că ideologia pe care o studiem aici coincide, și nu numai în cadrul frontierelor naționale, în Franța, cu epoca tranziției preclasice și cu perioada de triumf a clasicismului; ea este inseparabilă ideilor și procedelor curente în Spania și Italia, unde, în ciuda diferențelor de ton și de manieră, problemele și soluțiile lor artistice sînt invariabil identice.

Nu trebuie să mai insistăm asupra imensei cantități de exemple strălucite, în care conflictul, astfel conceput, ține în mînă frîul acțiunii. E suficient să examinăm tea-

trul lui Corneille: pretutindeni vom întâlni aceleași voințe care se ciocnesc, aceleași dezastre rezultate din mișcările contrare ale pasiunii. S-a spus adesea, și nu e nevoie s-o mai repetăm, că poetul posedă la perfecție arta de a opune voințele în vederea creării unor conflicte puternic dramatice, în care iubirea și fericirea se sfărâmă în bucăți, fără să se ajungă la supunerea voinței. Totuși, e bine să adăugăm că aceste voințe sînt pure mișcări baroce, a căror paralelă reală ar fi inutil s-o căutăm. Corneille creează și gîndește în funcție de reproducerea fidelă a caracterelor sau a psihologiei, și aceasta din urmă este ceea ce este, pentru că se supune mișcării care o domină și care alimentează personalitatea eroilor lui Corneille.

Formula conflictului poate suferi uneori variații, fără să-și schimbe semnificația fundamentală. Astfel, în *Romeo și Julieta*, acțiunea începe, în aparență, asemenea mișcării forțelor centrifuge, reprezentate de cele două personaje, forțe care sînt reunite în cele din urmă printr-o forță superioară voinței, care este pasiunea. Acest început pare să conducă imaginația spre o schemă asemănătoare aceleia a iubirilor neîmpărtășite. În realitate, este vorba de un artificiu al poetului, care întîrzie astfel intrarea în acțiune a schemei fundamentale, și care începe cu prima schemă, pentru a sfîrși cu a doua. În felul acesta, tema lui trece succesiv de la ură la iubire și de la iubire la moarte. În această traiectorie puțin obișnuită, care transformă iubirea într-un fel de insulă pierdută într-un ocean de ură, se concentrează puternicul dramatism al tragediei. Pe de altă parte, conflictul baroc, mai potrivit schemei fundamentale, este tot atît de propriu lui Shakespeare cît și celorlalți autori ai secolului lui și apare, cu aceeași evidență și eficiență, în cazul lui *Othello*, de pildă.

Dacă observațiile care preced nu ar fi suficiente pentru a ne convinge de intelectualismul fundamental al artei baroce, ar fi poate mai convingător examenul ultimelor rezultate ale acestui procedeu. Atît la Calderón cît și la Racine, conflictele ajung să se complice și să se multiplifice într-o asemenea măsură, încît conducerea și construirea edificiului dramatic devine o dificilă operație strategică. La ambii autori, fiecare personaj reprezintă



cel puțin un nou conflict, dacă nu se află angrenat chiar în mai multe conflicte, în același timp. Toate personajele sînt prinse într-un fel de horă care nu se poate rupe decît prin intermediul catastrofei finale. Pe de altă parte, toate sînt atît de intim legate unele de altele, datorită conflictelor care le ghidează, încît este greu să stabilim în oricare din tragediile lui Racine, de exemplu, care sînt personajele principale. Aceeași situație apare și la Calderón, unde trei sau patru și uneori un număr și mai mare de personaje centrale își împart atenția spectatorului: fiecare dintre ele reprezintă un conflict diferit, fiecare se află prizonier între două mișcări contrare.

La ambii poeți, diferă doar modul de a soluționa conflictele astfel produse și multiplicat. În general, grație puternicei țesături sentimentale care le unește pe toate, direct sau indirect, ambii poeți se văd obligați de a-și pune personajele să participe la catastrofă. Nici unul nu scapă nevătămat din conflict, nici unul nu-și poate păstra poziția statică inițială. Dar la Calderón, după cum am remarcat deja, îndrăgostiții respinși sfîrșesc prin a se face acceptați, fie pentru că ajung să învingă obstacolele, fie pentru că cedează unor noi tentații sau legături care contribuie la restabilirea situației statice. La Racine, în schimb, toate personajele se prăbușesc în același timp, iar catastrofa devine generală. Înainte de a ști cum se va termina *Andromaque*, de exemplu, știm că *Andromaque* nu poate decît să sufere, în orice ipostază s-ar afla și oricare ar fi soluția situației date; și mai știm că, dacă *Andromaque* suferă, *Pyrrhus* va plînge cu ea, *Hermione* va suferi prin contaminare, iar *Oreste* prin definiție, căci acesta i-a fost destinul.

În realitate, diferența dintre cele două formule depinde exclusiv de genul ficțiunii. Ca autor de comedii, Calderón pune capăt dificultăților și conflictelor schimbînd desenul pînzei sale și așezîndu-și personajele diferențiat, uneori de-a dreptul surprinzător; Racine suprimă dificultatea sfîșiind pînza. În ambele cazuri, nu este vorba de necesitatea de a elibera scena, ci de a reconstitui, prin intermediul iubirii sau al absenței ei, unitatea operei de artă și caracterul static al pasiunii.

Ultima formă a conflictului baroc este opoziția personajului față de lumea sa. Este vorba de o schemă total nouă și, ca urmare, de abia reprezentată de câteva opere literare ce formează excepții; dar fertilitatea ei nu putea să treacă neobservată și se înscrie printre marile apor-turi pe care le-a adus barocul literaturii.

În concepția tradițională, lumea artistică era paralelă în toate aspectele ei cu lumea reală. Ficțiunea artistică, bazată pe imitație, concepea un univers imaginar, populat de ființe imaginare, pe măsura celui real. Relația personajului cu universul său era paralelă relației omului real cu lumea reală. Personajul, eroul unui roman cavaleresc, de pildă, trăia și se desfășura într-o lume pe măsura lui, corespunzătoare dorințelor și necesităților sale; iar opoziția sa față de această lume seamănă cu aceea a tuturor oamenilor: o opoziție între conținut și formă, o încercare de cucerire a dimensiunilor, a spațiului și a timpului, sau cel puțin a avantajelor reduse pe care le putem obține de la ele. Universul sentimental al artei se aseamănă lumii aventurii, în măsura în care constituie un mediu adecvat, fără probleme și s-ar putea spune chiar contopit cu personajul. Acesta din urmă produce sentimente într-un univers sentimental, așa cum cavalerul rătăcitor producea aventuri într-o lume care trăia din aventură și se concentra în jurul ei.

Este evident faptul că și în aceste universuri agreabile, opoziția și lupta sînt necesități de fiecare zi. Dar sînt lupte împotriva realităților, sau mai bine spus, împotriva „realităților ideale“, realul fiind aici ceea ce este, numai adaptîndu-se modelului special al lumii artistice. Îndrăgostitul din romanul sentimental luptă cu amăgiri, obstacole și dușmani ai sentimentului său; cavalerul rătăcitor, cu alți cavaleri rătăcitori sau cu trădători, cu fiare sau vrăjitori, care sînt o negație inutilă a propriei sale lumi: doar lui Don Quijote i-a fost dat să lupte cu „realități reale“.

Cazul lui Don Quijote este unic în literatură, dacă se ține seama de data apariției sale. Don Quijote este cavaler

rătăcitor; și faptul este la fel de posibil pe cât de posibilă este existența unui cavaler rătăcitor, grație înclinației naturale și a voinței sale de nezdruccinat. Dar, în realitate, Don Quijote este un cavaler rătăcitor care a pierdut lumea cavalerilor fără să știe că a pierdut-o. Dacă ar fi știut aceasta, ar fi fost, fără nici o îndoială, un altul, conchistador în Peru sau soldat în Flandra; însă nebunia lui constă în a crede că lumea „realității ideale” există. Cum el însuși este o „realitate ideală”, de ce să nu aibă dreptate și de ce propria sa ficțiune să nu trăiască și să nu se desfășoare într-o ficțiune adecvată? Totuși, lucrurile nu stau așa; căci toate năzuințele sale, „fuga de realitate, tentativa de a se sustrage impedimentelor vieții cotidiene, de a trăi o viață conform idealurilor sale”<sup>8</sup>, se află în violent și permanent conflict cu o lume ideală, care nu este însă a lui.

Intenția noastră nu este aceea de a-l transforma pe hidalgo-ul din La Mancha într-un personaj pirandellian, aflat în căutarea unei lumi, numai pentru că a avut un autor; totuși, ceva de felul acesta i se întâmplă, căci efortul său constant tinde la descoperirea aventurii în care crede, dar care nu vrea să-i iasă în cale. Este asemenea unui credincios în așteptarea miracolului; iar faptul că miracolul nu se produce, nu-i alterează credința.

Din punctul de vedere al tehnicii literare, nu încapă nici o îndoială că la baza creației lui Cervantes trebuie să se caute un conflict baroc. Probabil, intenția autorului a fost aceea de a schița acest conflict între lumea viselor și aceea a realității, fără a se fi gândit, poate, că făcând artă din realitate, aceasta devenea la rîndul ei vis. Astfel încît, poziția specială a *Quijote*-lui în lumea romanului rezultă din circumstanța, imprevizibilă poate pentru autor, de a-și desfășura conflictul între două lumi la fel de ireale, între două compartimente ale artei, între personaj și imaginația lui. Și totuși, nu este mai puțin cert că eroul înfruntă lumea prin intermediul unui conflict permanent; și cum atît eroul cît și lumea aparțin aceleiași sfere a imaginației, aceasta înseamnă, pentru cititorul care nu va

---

<sup>8</sup> Fr. Schuerr, *Idea de la libertad en Cervantes*, în *Cuadernos hispano-americanos*, 18 (1950), p. 368.



caută nuanțe și nu va imagina straturi diferite în cadrul aceleiași fantezii, că este vorba de războiul eroului cu propria lui lume, de revolta individului împotriva unui mediu inform ce scapă căutării și voinței noastre, împotriva unei materii inaptă pentru a servi imaginația. Această ultimă concluzie, atât de evident barocă, coincidând cu atât de numeroase și de vehemente reprobări ale naturalului, definește revolta Quijote-lui, personaj care plămăduiește lumea în mod cerebral, care o vede așa cum o construiește, refuzând să accepte greoaiele indicații brute ale realității.

Este vorba, desigur, de o orbire care se apropie mult de nebunie: dar este nebunia unui artist, și a unui artist intelectualist, așa cum sînt toți artiștii barocului. Este vorba de o revoltă insipidă și ineficace, adesea ridicolă, nu numai datorită efectelor ei exterioare, dar și pentru că spiritul revoltat este inconștient, iar opoziția față de univers este o deducție: dar ridicolul se răscumpără în lumina unei voințe pure care nu se lasă contaminată de insinuările simțurilor și nici nu permite ca intervenția obiectelor reale să mînjească cu materia lor singura lume pură și coerentă, aceea a imaginației.

Totuși, artificii și tehnica romanului au făcut, cu *Don Quijote* un enorm pas înainte. Procedul utilizat de Cervantes este probabil o derivație a conflictului mijlocit. Unitatea esențială și primordială a eroului cu universul său, rezultă, în exclusivitate, din contactul prelungit cu romanele cavalești. Acolo respiră din plin viața „realității ideale”, unde este perfect și pur paralelismul personajului cu lumea sa. Acest paralelism se rupe și se transformă în conflict odată cu ciocnirea de „realitatea reală”, aceea a lumii care nu se află în cărțile cavalești, a lumii pe care am putea s-o numim, dacă ar fi posibil, a literaturii „realiste”. Evident, odată pus în mișcare conflictul, cele două elemente ale sale se separă din ce în ce mai mult; iar efemera și fragila formulă a echilibrului inițial va fi definitiv suprimată. Meritul autorului a constatat nu atât în schema construcției sale, care se înscrie perfect în tradiție, cît în faptul de a fi alterat natura termenilor dualiști. În loc să descrie ciocnirea unor pasiuni, interese sau întîmplări, Cervantes s-a dedicat imaginării unor lupte

între vis și realitate, între lumea artei și a realității. Luptă evident inegală, în care ridicolul este foarte aproape de sublim, dar care continuă să fie una din fazele fundamentale și una dintre imaginile superioare ale războiului neîntrerupt al omului împotriva destinului său, ale orgolioasei sale lupte prometeice, căreia i se reduce brusc din avînt, de îndată ce el se lovește de cel mai mic obstacol care nu e făcut din materia imaginației.

Se vede, astfel, cum conflictul baroc, produs al principiului antinomic și al forțelor contrare ce se înfruntă de dragul dualității, ajunge să-i impună artei literare nu numai vesmintul, dar și corpul. În jurul conflictului se organizează o întreagă literatură epică sau dramatică, ce și-l alege drept element de bază al unității ei și motor al tuturor mișcărilor sale. Autorul posedă astfel nucleul care formează centrul plăsmuirilor sale; se ocupă de forțele existente, înainte de a-și fi identificat personajele; își creează mișcările înainte de a le fi dat un caracter<sup>9</sup>. Este inutil să mai spunem că această inovație a avut nenumărate consecințe pentru viața spiritului, și că îi culegem încă și acum roadele.

Totuși, misiunea barocului nu se sfîrșește aici. Literatura are, începînd de acum, un nerv, un schelet care înainte îi lipsea sau care apărea doar grație vreunei întîmplări fericite. După ce i-a dat un corp, barocul trebuie să-i creeze și un suflet. Într-adevăr, ar fi absurd să se pretindă că toată literatura, barocă sau oricare alta, s-ar

---

<sup>9</sup> Saint-Evremond, *Défense de quelques pièces de théâtre de M. de Corneille*, în *Oeuvres*, éd. Planhol, Paris 1927, vol. I, p. 215. Criticul se plînge de faptul că în vremurile acelea, pentru a se scrie o comedie, era nevoie „să se aleagă un subiect frumos, să fie bine organizat, bine urmărit și dus în mod firesc la bun sfîrșit”, adică, să i se fabrice subiectul și să fie adaptat exigențelor logicii pasionale. Înainte, spune același, „caracterele trebuiau să încapă în subiecte, iar inventarea subiectelor nu o urma pe aceea a caracterelor”. Pe de altă parte, este atît de sigur că operele baroce și clasice se supun unei organizări conștiente și intenționate, încît Leo Spitzer, *Les Lettres portugaises*, în *Romanische Forschungen*, LXV (1954) p. 94—135, a demonstrat că și această operă, considerată în mod normal o colecție autentică de scrisori de dragoste, este o compoziție coerentă și prezintă o unitate de acțiune.

putea reduce la simplul conflict. Oricît de mari ar fi întinderea și rezultatele conflictului, acesta nu poate constitui nici hrana întregii literaturi și nici justificarea absolută a unei acțiuni oarecare. Nimeni n-ar îndrăzni să pretindă că suferința Hermionei se reduce la o iubire neîmpărtășită, asemănătoare aceleia din pastoralele dramatice sau că singura suferință sufletească a lui Rodrigue a fost obligația de a-și amîna căsătoria cu Chiméne. Nu ne trebuie multă pătrundere pentru a ne da seama că există și la ei „altceva“, și că tot ce-am spus pînă aici se referă doar la lucrurile, faptele și relațiile reciproce ale indivizilor. Pînă acum, nu știm nimic din ceea ce se întîmplă în sufletul fiecărui individ; cel mult, le cunoaștem, prin intermediul conflictelor, reacțiile vizibile și reflectarea gîndurilor în relațiile cu ceilalți. Pentru a le completa portretul moral, e necesar să privim mai de aproape ceea ce poartă în suflet; și ceea ce poartă este, cu aceeași impresionantă uniformitate, drama, adică ciocnirea voințelor ce se întîlnesc în interiorul unei inimi bivalente.





## VII. D R A M A

1. Unitatea personajului literar tradițional
2. Definirea și caracterul conflictului interior
3. Istoria lui în secolul al XVII-lea
4. Îndoiala înlăturată de voință: Corneille
5. Îndoiala suprimată de credință: Tirso de Molina și Calderón
6. Îndoiala învinsă de pasiune: Racine
7. Îndoiala fără soluție: Shakespeare

# 1 Anunt-persoajului lit.-Teatr.

Drama este de asemenea o realitate în mișcare. Numele ei vine de la verbul grecesc care înseamnă „a face” sau „a acționa”. Pînă la un anumit punct, este sinonimul latinescului *actum*; și, asemenea acestui cuvînt, a fost folosit încă din antichitate într-un sens din ce în ce mai specific, aplicat terminologiei teatrale.

La început, „dramă” însemna „acțiune dramatică” în general. Astăzi, conform unei convenții general acceptate, numim cu același termen o specie dramatică particulară de origine modernă, care pune în mișcare pasiuni și caractere medii. În această formă, este vorba de o creație a secolului al XVIII-lea, ultim rezultat al unei tragedii naturaliste, redusă la proporțiile cotidianului și la societatea burgheză. Totuși, sensul termenului nu încetează să fie multiplu; căci folosirea cuvîntului este curentă chiar și în afara limbajului pur teatral, desemnînd un conflict în general, o ciocnire violentă de interese și de pasiuni contrare.

Profitînd de această oscilație a sensului, vom utiliza în cele ce urmează același cuvînt într-un sens mai precis determinat, ce pare să se potrivească mai bine, dacă nu cu accepțiunea lui curentă în arta barocă, atunci cel puțin cu concepțiile și rezultatele ei. Lipsește un termen propriu pentru a desemna acest aspect particular al literaturii, și pentru că nu am găsit un alt cuvînt mai potrivit, sperăm că ne va fi îngăduit să adăugăm o semnificație în plus unei expresii care putea fi deja înțeleasă în mai multe feluri.

Din punctul de vedere al barocului, drama este ultima fază a dihotomiei. Această ultimă fază este și cea mai profundă; și în același timp cea mai importantă, căci ajunge, în sfîrșit, la obiectul cel mai dificil și mai ascuns al artei, care este sufletul.

Pînă acum, se va fi putut vedea cum înclinația barocă spre antinomie a reușit să altereze canoanele stilistice și să impună noi tipare expresiei. Se va fi putut vedea de asemenea, cum aceeași antinomie intervenea, ca urmare a unei curioase extinderi a principiului său fundamental, în ordonarea ideilor și a efectelor baroce, și cum, indicînd



trecerea de la reprezentarea statică la mișcare, guverna, imprimându-i forma sa, jocul de șah în care i se desfășurau contrastele și conflictele.

7 Cu toate acestea, și în ciuda diferențelor de nuanțe, problema continua să fie aceeași și consta mai ales în a disocia materia inspirației, în a face două idei dintr-una singură, în a da două fețe aceluiasi obiect. În felul acesta, imaginația primește de fiecare dată un dublu impuls, ce pare să o dirijeze în sensuri divergente, fie că se spune de două ori același lucru, fie că se spun două lucruri în același timp. Ideea și imaginea ei merg întotdeauna însoțite de sosia sau antiteza lor, de acel inseparabil „inconnu vêtu de noir“, care transformă umbra într-o a doua realitate. Nu e de mirare, deci, dacă aceeași dualitate aparentă se află prezentă și în sfera cea mai secretă a personalității, în caractere și în suflet, supusă, la rîndul ei, celei mai obișnuite disocieri dualiste.

Pină la o epocă relativ recentă, eroii literaturii se prezentau imaginației sculptați într-un singur bloc. Personalitatea lor putea să prezinte fisuri sau defecte, dar apăsarea mereu compusă pe baza aceleiași materii, în mod constant identică cu ea însăși, în ciuda timpului, a împrejurărilor și a pasiunilor. Pentru Virgiliu, Eneas va fi mereu piosul Eneas, fie că este vorba de lacrimile pe care le varsă în timpul furtunii, fie de modul în care ocolește iubirea reginei Cartaginei. Pentru poetul medieval, Roland va fi întotdeauna viteazul cavaler, întreprinzător și violent, oricare ar fi împrejurarea în care îl găsim antrenat. O privire rapidă ne asigură că același lucru se întîmplă cu toate personajele literaturii antice sau medievale. Chiar atunci cînd eroul își schimbă caracterul, modificarea este instantanee și completă, în așa fel încît noua sa atitudine o anulează pe cea anterioară.

Conform acestei formule, nu există nici o posibilitate ca două euri sau două suflete să poată conviețui într-un singur corp<sup>1</sup>. Dacă, din întîmplare, și într-un număr limi-

<sup>1</sup> Cf. Erich Auerbach, *Mimesis, reprezentarea realității în literatura occidentală*, México 1950, p. 18, care observă, foarte just, că nu este posibil să se imagineze la scriitorii antici, la Homer de exemplu, un „fond“ sau o multiplicitate de intenții și de planuri ale psihologiei.

tat de cazuri concrete, aceste două euri trebuie să figureze în mod obligatoriu, nu este posibil să coexiste, ci doar să intre în acțiune unul în urma celuilalt, ca actorii în scenă, sau ca un actor care și-ar schimba travestiul<sup>2</sup>. Astfel, în *Hoeförelle* de Eschil, ar fi practic și uman imposibil ca Oreste să-și omoare mama, fără nici o ezitare; în mijlocul amenințărilor și insultelor sale, vine o clipă în care, cu spada ridicată personajul ce oprește și se întreabă, ca și cum s-ar îndoi de el însuși: „Cum pot să-miucid mama?“ Dar această ezitare durează doar o clipă; și este suficientă o reflexie a lui Pilade, ca personajul să redevină ceea ce era în mod unic și exclusiv, adică răzbunătorul morții tatălui său. Personajul atins de îndoială n-a fost decît un intrus, un travesti al conștiinței, care nu reușește să se mențină în prezența personajului „real“; iar acesta din urmă îi ocolește umbra și în același timp amintirea sugestiilor lui. Așadar, nu se poate spune că Oreste ezită; și dovada acestui fapt este că pedeapsa nu vine din interior, din tortura morală și din propria sa conștiință, ci din cer, care ia asupra lui obligația menținerii ordinii, nu numai în ceea ce privește organizarea lumii, dar și în ceea ce privește acțiunile și reacțiile muritorilor<sup>3</sup>.

Pînă foarte tîrziu, înaintea epocii baroce, unitatea fundamentală a personajului se menține ca o dogmă imbatabilă. Chiar la Tasso, poet prin excelență baroc prin multe dintre aspectele sale, mai ales formale, Armida se arată incapabilă să susțină povara unei duble personalități.

---

<sup>2</sup> În ciuda acestui fapt, morala antică pare să fi avut conștiința duplicității gândirii. Cf. Quintilian, *Institutiones oratoriae*, I, 12: „Prin natura sa, spiritul omenesc este atît de activ și de mobil și se îndreaptă în atîtea direcții (după cum am spus), încît, în adevăr, nu poate face numai un singur lucru; el urmează mai multe căi nu numai în aceeași zi, dar chiar și în aceeași clipă“. Dar nu este vorba de o contradicție, căci și în acest caz, ceea ce i se pare remarcabil observatorului este repeziciunea schimbărilor indicînd un ritm alternativ; în nici un chip nu ne face să ne gîndim la dramatismul duplicității.

<sup>3</sup> E. Auerbach, *Mimesis*, p. 347: „Antichitatea considera evenimente dramatice ale vieții umane în special sub forma schimbării norocului, care se abate asupra omului din exterior și de sus“ (Trad. de I. Negoîtescu, E.L.U., București 1967).

Frumoasa vrăjitoare este păgînă și-i urăște pe creștini, desigur: dar acesta este doar un aspect al personalității sale, anterior cunoașterii lui Rinaldo. Într-un al doilea moment, o întîlnim îndrăgostită și fericită, departe de a se gîndi la creștini sau la păgîni, căci întreaga ei fericire fragilă se întemeiază pe iubirea aceluiași Rinaldo: în această fază caracterul ei nu are nimic comun cu cel dinainte, și este evident că nici un scrupul, nici o ezitare nu-i tulbură liniștea, dovadă că nimic nu mai rămîne din ceea ce am numi străfundurile vechii sale psihologii, că această păgînă se uită pe ea însăși pentru a face posibilă fericirea îndrăgostitei. În sfîrșit, o a treia Armidă, nefericită și părăsită, și-ar abandona toate vechile idealuri, ar renunța la toate convingerile în schimbul speranței de a-l putea păstra pe Rinaldo. În realitate, există trei Armide diferite, care se succed fără să se influențeze una pe cealaltă și fără să-și lase moștenire nici o trăsătură de caracter: este necesar ca fiecare dintre ele să moară pentru a putea să renască din propria ei cenușă, asemenea păsării Phœnix, o altă Armidă, total diferită de celelalte ipostaze ale ei.

Această relativă stabilitate a psihologiei, această imutabilitate a trăsăturilor fundamentale ale personalității artistice, explică de ce literatura clasică s-a obișnuit atît de timpuriu să se folosească de caractere universale. Problema este poate reversibilă, în sensul că există posibilitatea ca obiceiul înrădăcinat deja de a se utiliza tipuri universale să fi avut drept consecință stabilitatea caracterelor. În orice caz, nu interesează atît explicarea fenomenului cît simpla observare a existenței lui. Poetica anterioară Renașterii privește tipul literar, oricare ar fi acesta, sub aspectul său static, reprezentîndu-și-l ca un portret nemișcat al trăsăturilor pe care le încarnează. Această reprezentare, care de altfel coincide cu toate caracteristicile artei clasice, bazate pe imitația statică a unei naturi selecționate și esențializate, dă caracterelor o valoare plastică de neconfundat și egală cu ea însăși. Trădătorul, de exemplu, va fi întotdeauna trădător, orice ar face: sau, în termeni proprii artelor plastice, va fi un trădător surprins „în actul trădării“, adică, fixat pentru



totdeauna în poziția sa caracteristică, ce ignoră și exclude posibilitatea mișcării sau a variației.

Această tradiție literară, ridicată de clasicism la înălțimea de sistem și de precept, s-a păstrat pînă în mijlocul epocii baroce și clasice; fie că este vorba de respectul față de reguli, fie de o tendință spre universalism și spre trăsătura fundamentală ce domină formele și le pune pe același plan, caracterele umane continuă să ofere literaturii formula unică de reproducere a tipurilor generale. Prusias din *Nicomède* va fi omul slab și fără rezistență morală, așa cum Tartuffe va fi doar un ipocrit. În cea mai mare parte a cazurilor, tradiția se confundă cu inerția și ajunge să învingă, sau cel puțin să echilibreze tendințele spiritului inovator. Ca rezultat al prezenței sale și al frinei pe care ea o reprezintă pentru revoluția barocă, drama care divide sufletele și face ca fiecare conștiință să devină problematică, nu reușește să se impună spiritului scriitorilor decît foarte greu și lent; iar obiectivul ei, care era substituirea psihologiei monovalente a sufletelor simple și fără ascunzișuri, prin tumultul și contradicțiile sufletului baroc, apare ca ultimul și cel mai important rezultat pe care epoca barocă îl impune conștiinței universale.<sup>4</sup>

## 2. Definirea și conținutul conflictului interior

Drama este, într-adevăr, cea mai mare inovație a artei baroce. Personajele cele mai caracteristice au încetat acum să mai fie simple și fără probleme, transparente în toate împrejurările și uniforme în toate reacțiile lor. Caracterul lor este complex, nuanțat între un da și un nu,

<sup>4</sup> E. Auerbach, *Mimesis* (trad. de I. Negoitescu, E.L.U., Buc., 1967), p. 347—350, consideră că apariția preocupării psihologice în teatrul elizabetan se datorează faptului că acesta „înfățișează o umanitate mult mai complexă decît cel antic” și mai puțin familiară, care impune o prezentare mai insistentă; în timp ce „tragedia antică își împrumută subiectele aproape în exclusivitate din miturile naționale”; din subiecte sacre ale căror evenimente și personaje erau cunoscute publicului și care, prin urmare, nu necesitau vreo analiză. Pe de altă parte, „în forma elizabetană, prima formă specific modernă a tragediei, iese mult mai pregnant în evidență caracterul deosebit al eroului ca sursă a destinului lui”. Toate acestea nu par foarte evidente.

și adesea nehotărît și oscilant; și se întimplă frecvent ca drumul pe care îl urmează să nu fie cel pe care doresc să-l urmeze, să năzuiască tocmai contrariul a ceea ce fac în realitate, să considere liberul arbitru un pericol, iar autoritatea cea mai severă, o binecuvîntare. În prezența unor astfel de personaje, nu ne este întotdeauna ușor să anticipăm reacțiile lor, căci, în fiecare împrejurare, se pare că ele ascultă de două impulsuri contrare în același timp.

*Cid*-ul lui Corneille diferă de cel al lui Guillén de Castro, fapt observat de atîtea ori, încît ar fi inutil să ne limităm la simpla lui repetare; deci în ce constă această diferență? Rodrigue este hidalgo și om de onoare, cel puțin tot atît cît modelul său spaniol; iar sensibilitatea oarecum susceptibilă a caracterului său nu are motive să invidieze prea mult figura personajului tradițional; diferența constă în aceea că în același timp Rodrigue este îndrăgostit de Chimène. Rodrigo din *Romancero* nu era îndrăgostit de Ximena sau era foarte superficial, după cum ne spun *romancele*; era fără îndoială prea hidalgo, adică prea preocupat de problema onoarei, pentru a putea fi îndrăgostit și vindicativ în același timp.

La Corneille, ne dăm seama că un aspect al psihologiei sale nu-l exclude pe celălalt; dimpotrivă, ambele aspecte ale caracterului său, deși contrare, se întrepătrund și se completează reciproc, pînă la a-i da *Cid*-ului un portret psihologic foarte diferit de cel tradițional. Cele două tendințe contrare ale sale se ciocnesc, dar nu se elimină; coexistă în mod permanent, ca două jumătăți ale unui singur suflet<sup>5</sup>. Acesta însuși devine, astfel, curios de com-

<sup>5</sup> Cf. versul lui Rodrigue, în celebrul său monolog:

*Jumătatea vieții mele a pus-o pe cealaltă în mormînt;*

vers caracteristic atît pentru barochismul expresiei, cît și pentru aspectul revelator al conștiinței dihotomice a barocului. Aceeași idee, dar cu o mai mare insistență și complicație, o înțilnim la Shakespeare, *The Merchant of Venice*, III, 2:

*Au scos din mine două părți: o parte,*

*a voastră sînt și partea a doua... a voastră!...*

*A mea, adică... a mea, însă a voastră!...*

*Așa dar, toat-a voastră!...*

(Trad. de Gala Galaction, ESPLA, Buc., 1955).

plicat și ambiguu; iar baza alcătuirii sale este, evident, același principiu dihotomic pe care acum îl cunoaștem perfect. Există un singur suflet, dar se vede cât de dificil îi este să-și mențină echilibrul; reușește încă să fie eroic, dar cu prețul sacrificiului pe care îl cunoaștem, și care, cu toate acestea, nu ajunge să înlăture fundamentală duplicitate a inimii. În felul acesta, el pare să ne dezvăluie că eroismul nu este întotdeauna un dar al zeilor și că uneori poate fi o pedeapsă și o suferință; și că, pe de altă parte, un sentiment adânc nu ajunge pentru a umple complet sufletul, alături de el putînd să încapă un întreg continent de îndoieli, întrebări și pași în gol pe care îi face imaginația, dornică să evite riscurile și pericolele eroismului. În fața atîtor sacrificii și atîtor ezitări interioare, se ivește în mod spontan întrebarea dacă rezultă vreun beneficiu din acest fel de eroism, produs de cea mai aspră necesitate; și poate că același Rodrigue ar fi recunoscător pentru posibilitatea care i s-ar oferi, de a nu trebui să fie eroul în care se transformă, în ciuda voinței sale.

Asemenea lui Rodrigue, gîndesc și acționează toate marile personaje ale literaturii baroce și clasice. Cel puțin aici, oscilația care conjugă aceste două cuvinte, ce continuă să fie, pentru mulți, contradictorii, este inutilă; dar în punctul în care ne aflăm, nu există între cele două poziții nici un fel de distincție. Toți eroii care vorbesc încă inimii și spiritului cititorului modern, sînt suflete îndurerate, scindate, care se pierd în eforturi sterile în vederea reunirii celor două jumătăți ireductibil dușmane. Contrastul opunea cei doi termeni ai antinomiei, urmărind un efect pur stilistic. Conflictul provoca ciocnirea mișcărilor contradictorii, a căror întîlnire alimenta acțiunea dramatică. Atît unul cît și celălalt rămîneau în afara adevărului individual, căci nu atingeau sufletul decît din exterior. Drama este conflictul între două mișcări ale aceleiași suflet, adică, conflictul care își alege drept scenă sufletul unui singur personaj, iar drept termeni ai antinomiei lui, două speranțe sau două posibilități de existență ale personajului: este contrastul privit sub semnul pasiunii și eterna dualitate barocă, aplicată ultimei



unități care mai putea fi considerată indivizibilă: sufletul uman.

Nu este vorba, desigur, de a pretinde că secolul al XVII-lea ar fi fost primul care a studiat problema sufletului și care a analizat pasiunile și contradicțiile lui. Aici interesează mai puțin a se sublinia prezența unei preocupări psihologice, a cărei noutate este de altfel îndoielnică, cît mai ales a se nota că o optică literară nouă trebuia în mod obligatoriu să producă rezultate diferite de acelea pe care le oferea tradiția. Este evident pentru oricine că de la Renaștere la secolul următor, fie că îl numim clasic sau altfel, temele și problemele s-au schimbat cu mult mai puțin decît punctele de vedere și soluțiile pe care le propune literatura. În răstimp de un secol, metodele literaturii au fost profund alterate. Rezultatele sînt vizibile și se recunosc și mai bine încă, dacă sînt comparate cu punctele de pornire; dar nu este atît de ușor să înțelegem cauza și direcția transformării. De la Renaștere la clasicism, nu există nici măcar umbra vreunei revoluții literare și totuși, cînd apare clasicismul, cu teoreticienii lui și cu dorințele lor de a sistematiza literatura, nu încapă nici o îndoială că o schimbare profundă intervenise deja în concepțiile literare și că teoreticienii nu veneau să inoveze, ci să decanteze și să restabilească ordinea în noile achiziții ale artei.

În realitate însă, nu este vorba de nici o revoluție, ci de o evoluție deosebit de lentă, care probabil nu a atras atenția decît unor spirite clarvăzătoare. Cu atît mai mult, cu cît această evoluție, plecînd de la simple detalii stilistice fără nici o transcendență, ajungea pe nesimțite să altereze însăși imaginea pe care arta și literatura și-o făceau despre om. Este îndoielnic și chiar puțin probabil ca barocul să se fi gîndit în mod conștient la probleme atît de arzătoare și ambițioase. În ciuda acestui fapt și fără ca cineva să-și fi dat seama de ele, micile modificări tehnice ale stilului și nouă optică pe care acestea o lăsau să se întrevadă, alături de alte motive de ordin general, pe care vom încerca să le elucidăm în cele ce urmează, au dus imperceptibil la un anumit număr de descoperiri, pe care nimeni nu pare să le fi avut în vedere,

fiind confundate în mod curent cu tehnicile și experiențele tradiției.

Totuși, acestea din urmă niciodată n-au mers atât de departe. Este cert că posibilitățile multiple ale sufletului nu erau o necunoscută; căci de la poeții latini pînă la Ariosto, clasicii au cîntat, și nu numai o dată, contradicțiile sentimentelor sau ale logicii și ale acțiunii; dar, aceste contradicții se prezentau spiritului lor ca o succesiune și nu ca o posibilă conviețuire și simultaneitate. Cînd Catul, de exemplu, scria:

*Odi et amo; quare id baciam fortasse requiris;  
nescio; sed fieri sentio et excrucior.*<sup>6</sup>

nuanța de neliniște se ivește tocmai din alternanța de sentimente contrare, care se slujesc de același suflet, dar fără a-l acapara în întregime. Iar cînd Ariosto, deși se declară cunoscător a ceea ce este bun și folositor, urmează totuși pasiunea, care reprezintă răul<sup>7</sup>, ne aflăm exact în aceeași situație, în care un sentiment trebuie să-și piardă vigoarea pentru a putea interveni și exista pasiunea contrară. Disecția sufletului și descoperirea com-

---

<sup>6</sup> Catul, 85. Cf. E. Auerbach, *Mimesis* (traducere de Ion Ne-goitescu, E.L.U., Buc. 1967) p. 13, care nu găsește nici el în literatura antică o reprezentare a psihologiei plurivalente și a „complexității din interiorul fiecărui om în parte; e ceea ce nu întîlnim aproape deloc la Homer, cel mult doar în forma ezitării conștiente între două posibilități de a acționa; în rest, multiplicitatea vieții sufletești se manifestă la el numai în succesiunea, în schimbarea efectelor“. Explicația autorului diferă de a noastră, în privința considerării dramei interioare (pe care o numește „straturile concomitent suprapuse ale conștiinței, și conflictul dintre ele“) drept o expresie proprie și caracteristică scriitorilor evrei; astfel încît, după el, includerea acestei drame interioare în literatură s-ar datora creștinismului.

<sup>7</sup> Ariosto, *Orlando furioso*, IX, 2:

*Sînt bolnav și mohorit cînd doresc binele,  
sănătos și voios cînd urmez răul.*

plexelor și abisurilor psihologice se dovedesc încă o imposibilitate de ordin practic și pentru Tasso, care consideră

*că prea e gîndul omului secret  
și prea-n adînce tainițe colindă<sup>8</sup>*

(Trad. de A. Covaci)

și este posibil ca poetul să fi considerat contrar artei faptul de a extrage complexitatea sentimentelor din obscuritatea lor și de a le ridica astfel la înălțimea conștiinței și la lumina artei.

Drama rezidă tocmai în această curiozitate pe care Tasso pare s-o respingă, în studiul oscilațiilor secrete și inconfesabile, al tendințelor contrare, dintre care în mod obligatoriu una va fi mai puțin frumoasă decît cealaltă, dacă nu direct criminală; și cel al dureroasei bătălii care lasă în urma ei o victorie întotdeauna incompletă, căci va fi umbrită mereu de intenții rele, împotriva cărora este imposibil să fie apărută. Drama este o luptă și în același timp un calcul și o deliberare, constînd mai întîi în reprezentarea întinderii exacte a riscurilor, în contrast cu eventualitatea beneficiilor, determinate la rîndul lor cu anticipație. Într-adevăr, Orice dramă începe printr-un bilanț și printr-o severă examinare a tezei în raport cu opusul ei. Rodrigue, dar și Andromaque, și Phèdre, și Hamlet sînt atît de plini de calcule, de îndoieli și de probleme fără soluții, încît ajung să se teamă de acțiune și s-o urască. Aceasta din urmă devine o suprimare a echilibrului, instabil prin urmare și precar; dar oricum preferabil oricărei alte soluții. În cazul Andromacăi, de exemplu, este evident că situația inițială ar fi unica soluție posibilă, deși de abia dacă poate fi numită soluție: Andromaca, cea care este iubită de Pyrrhus, ține în mîinile sale toate posibilitățile viitorului, toate viitoarele reacții ale lui Pyrrhus, care va spera ceea ce i se va impune să spe-

---

<sup>8</sup> T. Tasso, *La Gerusalemme liberata*, V, 41:

*Che in parte troppo cupa, o troppo bassa  
il pensier de mortali occulto giace.*



re, și ale Hermionei, care va păstra mica speranță pe care mai poate încă s-o păstreze. Răul apare din momentul în care, în fața împrejurărilor, Andromaca trebuie să decidă. Hotărîrea este, deci, cel mai mare dușman al eroilor baroci, căci intervenția ei rupe echilibrul în favoarea unui singur membru al antinomiei; și pune astfel în libertate cel de al doilea element al ei, acela care în mod invariabil dezlănțuie catastrofa. În întreaga literatură anterioară epocii baroce, nu există nici măcar un singur exemplu de dramă pasională, de conflict interior atît de intim și intens în același timp, care prin simpla repercusiune a mișcărilor interioare, să ajungă să influențeze asupra circumstanțelor obiective ale realității și să le dirijeze spre catastrofa iminentă și ireparabilă.

Fără îndoială, drama înțeleasă astfel există virtual într-un anumit număr de cazuri pe care le indică literatura tradițională; dar nu s-a observat ca vreun scriitor să se fi gîndit să folosească acele indicații, și nici n-ar fi fost posibil, într-atît de departe erau de a-și imagina sufletul drept un *mixtum compositum* de tendințe opuse și contradicții. Am văzut că Oreste se lăsa deja cuprins, chiar și pentru cîteva secunde, de un sentiment contrar aceluia care în realitate îl animă; dar reacția lui, firească de altfel, nu ajunge să formeze o dramă. Cine nu simte imensa distanță emoțională care-l desparte pe Oreste de Hamlet? Situația lor este mai mult sau mai puțin identică, și identice sînt cele două soluții ale lor; totuși, este vorba de două drame fundamental diferite.

Pentru antici, zeii sînt cei care conduc jocul. Omul este doar agentul și, într-o oarecare măsură, jucăria dispozițiilor divine; el nu are nici o posibilitate de a pune în balanța destinului greutatea voinței, a pasiunilor lui, obiecte prea nesemnificative pentru a îndrăzni să echilibreze degetul Moirei. În realitate, poziția lui Oreste indică mai degrabă un conflict decît o dramă, deși este un conflict cu o schemă puțin diferită, din cauza prezenței unui factor supranatural, a cărui autoritate a încetat să mai existe pentru noi; oricum, acest Destin care împinge eroul în direcții ce nu depind în nici un fel de liberul său arbitru, este un agent exterior, a cărui prezență exclude posibilitatea unei drame personale și interioare.

Cazul lui Oedip este mai mult sau mai puțin identic. Acest conflict, atât de dramatic prin împrejurările lui, reușește uneori să ne iluzioneze, făcându-ne să-l considerăm dacă nu o suferință eternă, atunci cel puțin una modernă, care a ajuns să-i dea numele uneia dintre temele cele mai fertile și mai complexe ale psihanalizei. Totuși, este foarte probabil ca ceea ce vedem în temă, să nu fie exact ceea ce voise să exemplifice tradiția clasică. Atunci când ne referim la complexul lui Oedip, de abia dacă ne gândim la personajul „real” al tragediei grecești. Acel Oedip era victima, personajul pasiv al dramei; orb, înainte de a-i fi fost răpită vederea, nu știa nimic despre situația sa, nici despre crimă, a cărei surpriză i-o rezervasera zeii, păstrând asupra ei cel mai desăvârșit secret. Oedip nu are nici inițiativa, nici responsabilitatea crimei sale, căci se supune doar ca un somnambul ordinelor dictate de destin, al căror sens adevărat nu îi este permis să-l pătrundă.

Astăzi, nu ne mai gândim deloc la această ignoranță absolută, care ne-ar determina să conchidem, cel mult, în favoarea unei crime comise din imprudență. Oricum, ignoranța exclude posibilitatea dramei, în sensul pe care i-l dăm aici, și care constituie adevărata semnificație modernă a cuvântului<sup>9</sup>. Tragedia antică se baza pe Destinul atotputernic, care își împlinea intenția față de Oedip, fără să țină seama de nimic altceva decât de bunul său plac suveran. Cum destinul este pentru noi echivalentul fatalității, tema, așa cum am moștenit-o de la antichitate, ar deveni o succesiune de surprize și recunoașteri târzii, ca în *Menecmos*, dar răsturnată, căci este vorba de soluții tragice. În locul acestei serii de conflicte superficiale, ne gândim de preferință, și aproape în mod inconștient, la tumultul pasional, insuficient clarificat, care-l conduce uneori pe copil la revolta împotriva unuia sau altuia dintre părinți. Ceea ce ni se pare că distingem în această atitudine este prezența unui dualism interior, ale cărui fricțiuni conduc la situația instabilă pe care o numim

---

<sup>9</sup> Așa se explică faptul că în tragedia sa *Oedipe*, într-o tiradă destul de lungă, Corneille pledează pentru liberul arbitru și se ridică împotriva fatalității.

complex. Însuși faptul de a gândi astfel în mod automat, fără să ne analizăm proveniența ideilor, dovedește suficient că, în ceea ce ne privește, am transportat complet drama, de la aspectele ei exterioare la cele interioare: în zilele noastre, nu mai gândim ca anticii, am adoptat gândirea scriitorilor baroci.

Este cu atât mai curios să observăm că există, totuși, în legenda antică, un personaj foarte apropiat de idealul pe care ni-l formăm despre drama modernă. Acest personaj este la fel de cunoscut și, la fel, a împrumutat numele său altui complex mai fin nuanțat decît cel anterior și recent studiat de psihanaliști. Este vorba de Polycrate, care, după cum se știe, se bucura de o fericire atât de perfectă și de inalterabilă, încît a sfîrșit prin a se teme de ea. Lipsa de probleme și preocupări, colaborarea fidelă a soartei la fiecare dintre acțiunile lui, sfîrșiseră prin a se transforma într-o asemenea tortură morală, încît a hotărît ca prin intermediul sacrificării inelului său celui mai scump, să încerce să cumpere complicitatea Destinului; dar acesta nevoind să se compromită cu el, îi înapoiază darul. Acest veritabil Hamlet grec, înzestrat cu un suflet pe cît de nou pe atât de subtil, este cel mai vechi prototip al dramei interioare; și de aceea apare și mai semnificativă observația învederată că personajul său nu a trezit interesul tragediei clasice și că, prin urmare, drama lui interioară nu se potrivea cu intențiile teatrului antic.

3

*Istoria lui am de xvii*

În ce fel s-a ajuns la drama barocă? Este vorba, fără îndoială, de rezultatul ultim și oarecum necesar, al extinderii progresive a opticii dualiste, pe care am văzut-o cîștigînd din ce în ce mai mult teren, în drumul ei de la exterior la interior. Se mai adaugă, fără îndoială, și alte circumstanțe, pe care vom încerca să le examinăm mai departe, cu prilejul studiului cauzelor generale ale



barocului. Este evident, totuși, că în ciuda aporturilor și a influențelor mai mult sau mai puțin importante care au putut interveni în formarea ideii de dramă interioară, aceasta din urmă nu este decît transcrierea psihologică a aceluiași procedeu ce caracterizează toate interpretările artei baroce, și care își propune să stabilească antinomia interioară ca bază a unității. În același mod în care paralelismul static al figurilor de stil dusesese la concept și la contrast, și în care acesta din urmă produsese conflictul, conflictul interiorizat trebuia să aibă drept consecință necesară drama.

Acesteia din urmă, după cum s-a spus deja, i-a trebuit multă vreme pentru a reuși să atragă atenția. Mulți ani după ce a fost utilizată și valorizată de literatură, criticii și teoreticienii literari au continuat să creadă că nimic nu s-a schimbat în retorică și că arta literară urmărește aceleași finalități eternizate de Aristotel. La începutul barocului, exemplele de drame sînt rare și excepționale, și trebuie să fie considerate ca efecte inconștiente ale unei stări de spirit deosebite, mai degrabă decît victorii metodice și conștiente ale imaginației creatoare. Uneori, se pare că denumirea de dramă se datorește purei întâmplări; și alteori, cu și mai multă siguranță încă, se poate afirma că noi sîntem cei care o imaginăm, acolo unde nici autorul însuși n-o văzuse.

Un exemplu curios îl putem întîlni la Racan, ale cărui sonete și poezii lirice, în general, abundă în contraste bine construite, și care, prin urmare, trebuia să fie obișnuit cu tehnicile dihotomice ale stilisticii baroce. Totuși, ingeniozitatea lui nu depășește aceste formule evident superficiale. În *Bergeries* o vedem pe frumoasa Arthénice leșinînd lîngă Alcindor pe care îl iubește, deși știe că o înșală. Revenindu-și, prima ființă care îi cade sub ochi este păstorul iubit și urît de ea sau cel puțin care ar fi trebuit să fie urît:

*Ești tu, păstorul meu? Ești tu, mizerabile?*<sup>10</sup>

---

<sup>10</sup> Racan, *Bergeries*, III, 4:

*Est-ce vous, mon berger? Est-ce vous misérable?*

exclamă Arthénice, privindu-l. Această mișcare contradictorie, care înglobează în același timp două pasiuni contrare, este, sau mai bine spus ar trebui să fie, expresia sinceră a unei drame interioare, a unei lupte între sentimente care se contrazic fără a se putea exclude unul pe celălalt. Totuși, cititorul va rămîne de îndată dezamăgit, căci este ușor să-și dea seama că el este cel care înfrumusețează cu idei moderne textul lui Racan. În intenția autorului, „mizerabil“ înseamnă doar „demn de milă“; astfel încît intenția celor două hemistihuri este, în realitate, perfect paralelă. Este prea devreme pentru ca Arthénice să poată suferi în două feluri în același timp<sup>11</sup>.

Înșiși teoreticienii literaturii înțeleg la fel de încet inovația; și, prin urmare, vor înțelege cu atît mai puțin realizarea și importanța ei excepțională din punctul de vedere al istoriei ideilor literare și al istoriei ideilor în general. Corneille s-a sprijinit nu numai o dată pe autoritatea lui Aristotel, pentru a apăra teza că eroii tragediei nu trebuie să fie nici perfect buni, nici exagerat de răi. Această concepție i-a fost de o incontestabilă utilitate în conturarea caracterelor, în ezităările cu care umple sufletul personajelor sale, căci rezultatul cel mai cert al acestor oscilații este acela de a coborî eroul la nivelul uman, adică, de a-i răpi ceva din perfecțiune. Totuși, dacă intenția legiuitorului Parnasului era aceeași, nu acestea erau mijloacele la care se gîndea. Aristotel credea că prăbușirea unui erou perfect trezește în spectator un sentiment de indignare și nu de compasiune; și dimpotrivă, prăbușirea unui personaj rău provoacă mulțumirea, neavînd darul să stîrnească nici mila nici teama, proprii esenței tragediei. Dar Aristotel recomanda ca eroii tragici să nu înainteze prea mult pe nici unul dintre drumurile posibile: să meargă pe dru-

---

<sup>11</sup> Totuși, îndoiala își găsește deja expresia în poezia vremii. Cf. Tristan, *Inquiétudes in Amours*, Paris 1925, p. 36:

*De ce un gînd indiscret  
mă frămîntă mereu în secret  
despre un subiect ce mi-e atît de contrar?...*

Alte exemple de îndoială în această epocă, la J. Rousset, *La littérature de l'âge baroque en France*, Paris 1953, p. 59—65.

mul virtuții, de pildă, dar să nu devină sfinți. În schimb, autorii baroci, și Corneille odată cu ei, inter-pretează ideea aristotelică în sensul că ea invită eroii să reflecteze asupra adevăratei direcții a drumului lor; și eventual să urmeze, pe cât posibil, ambele direcții în același timp, sau să meargă într-un sens, dar cu privirea întoarsă în sensul opus.

De altfel, critica clasică crede, sau cel puțin se prefacă că ar crede, că eroii trebuie să fie întregi, sculptați într-un singur bloc, asemenea tipurilor literaturii antice. Boileau însuși susține acest lucru; iar eroul său trebuie

*de-acord cu sine însuși în tot ce-a conceput  
același să rămână la fel ca la-nceput*<sup>12</sup>.

(Trad. de Ionel Marinescu)

Această idee nu poate să nu surprindă, pentru momentul în care a fost exprimată. Nu numai că vine după ce Corneille și, în urma lui, Racine, tocmai demonstraseră suficient de clar că eroul niciodată nu este unul și același și că eroismul lui este un chin care îi împarte în realitate sufletul în două; dar însuși Boileau știa foarte bine că tradiționala stabilitate a caracterelor și a pasiunilor este o iluzie. Tot el este autorul următoarelor două versuri, la fel de cunoscute ca și cele dinainte:

*Iată cum este omul. Merge de la alb la negru  
și neagă dimineța tot ce simțise seara,*<sup>13</sup>

numai că părerea lui, fiind clasică, face un salt înapoi și revine la concepția, deja foarte învechită în acel moment, a sentimentelor contradictorii care se succed în su-

---

<sup>12</sup> Boileau, *Art poétique*, III:

*qu'en tout avec soi-même il se montre d'accord  
et qu'il soit jusqu'au bout tel qu'on l'a vu d'abord.*

<sup>13</sup> Boileau, *Satire VIII*:

*Voilé l'homme, en effet. Il va du blanc au noir,  
il condamne au matin les sentiments du soir.*



flet, în straturi cronologice, fără a ajunge să coincidă.

Saint-Evremond, căruia îi datorăm câteva pagini dintre cele mai bune și mai bogate în sugestii asupra teatrului clasic, nu pare nici el să fi înțeles sau măcar să fi întrezărit prezența dramei interioare. Afirmă, în consecință, că tragedia modernilor nu poate fi ceea ce era înainte, căci le lipsește credința în zeii care conduceau destinele muritorilor în tragedia antică. Teatrul modern, recunoaște el, a încetat să fie religios, pentru că intervenția pe scenă a zeilor antici n-ar trezi în spectatorul modern sentimentele ce puteau fi atribuite credincioșilor antici; și, cît privește folosirea elementului miraculos al creștinismului, criticul este refractar acestei idei, pentru că „spiritul religiei noastre este categoric opus aceluia al tragediei”<sup>14</sup>.

Afirmațiile sale nu pot fi acceptate fără rezerve, căci această ultimă opinie vine să contrazică îndelungatul succes al auto-sacramentalelor în Spania. Și totuși, criticul se limitează să stabilească diferența specifică între tragedia clasică și modernă și explicația ei posibilă, dar îi scapă total sensul profund al tragediei timpului său și al resortului care îi substituie, în cadrul ei, pe zeii pierduți.

Această lipsă de viziune este cu atît mai curioasă, cu cît noutatea temei trebuia să atragă atenția cu mai multă putere asupra importanței descoperiri pe care tocmai o făcuse morala și după ea literatura, a sufletului multiplu și a liberului arbitru conceput ca sacrificiu, luptă și durere. În literatură, încă de multă vreme se înmulțeau exemplele, cu aprobarea generală a cititorilor. Iar în morală, cu mulți ani înainte, drama fusese definită cu admirabilă claritate și chiar ridicată la rangul de sistem, în prima încercare de analiză a luptei interioare. În primul său *Discours sur les passions de l'âme*, Descartes

---

<sup>14</sup> Saint-Evremond, *De la tragédie ancienne et moderne* (1672), în *Oeuvres mêlées*, Amsterdam 1706, vol. III, p. 127—28. Să se compare părerea lui, menționată mai sus: „Zeii ne lipsesc și noi le lipsim lor”; cu Fr. Cascales, *Tablas poéticas*, Murcia, 1617, II, 1: „Dacă poezia antică avea zei cerești, infernali și pămînteni, cea modernă are îngeri, sfinți și pe Dumnezeu, în cer, iar pe pămînt, clerici și pustnici; aceea avea oracole și Sibile, aceasta, chiromanți și vrăjitoare”.

distinge clar antinomia pasiunii față de acțiune și examinează judicios procesul ciocnirii lor în suflet; iar aceeașă analiză nu poate să nu aibă aspectul unei definiții anticipate a personajelor lui Racine.

Plecînd de la ea, putem considera drama expresia unei slăbiciuni de caracter. Într-adevăr, după Descartes lupta interioară este produsă de imposibilitatea de a lua o hotărîre, de un fel de echilibru al forțelor psihologice, „care fac ca sufletul să se simtă tentat în același timp să dorească și să nu dorească același lucru“. Aceasta li se întîmplă tuturor marilor personaje baroce sau clasice: drama lor nu constă în luarea deciziei, ci în îndoiala care precede și acoperă de amărăciune orice hotărîre. Pe de altă parte, dacă admitem, de acord cu doctrina carteziană, că drama este o slăbiciune, se înțelege că personajele ei n-ar fi adevărați eroi, ci oameni care suferă și ezită înainte de a se decide; adică, personajele lui Racine mai degrabă decît cele ale lui Corneille. Diferența nu este mare, în realitate; iată eroismul personajelor lui Corneille; acesta nu este un fals eroism; dar este vorba de un eroism care-și învinge propria slăbiciune, așa cum la Racine este vorba de slăbiciuni care înving orice velleitate de eroism. Vrem să spunem cu aceasta că, în punctul în care începe drama, calitatea morală a personajelor este identică, și egală slăbiciunea lor; și se poate spune că, oricare ar fi elementul antinomiei pe care reușesc să-l învingă, victoria lor se obține la limită și foarte anevoios, uneori ajutată de vreo întîmplare care smulge hotărîrea.

#### 4 Îndoiala înbătută de voință: Corneille

Așa cum am observat că drama se constituie în mod obișnuit și invariabil prin intermediul unei antinomii interioare, tot așa am constatat că resortul ei psihologic, la fel de invariabil, este îndoiala. Misiunea ei este aceea de a oferi spiritului cele două posibilități ale acțiunii, cele două „fețe ale cuvîntului“, într-un mod suficient de

echilibrat, pentru ca selecția să nu fie evidentă. Hercule, așezat în punctul în care se întîlnesc cele două drumuri ale Viciului și Virtuții, n-ar avea nici un merit de a-l fi ales pe cel din urmă, dacă celălalt n-ar fi exercitat nici o atracție asupra imaginației sale, și dacă n-ar fi trebuit să ezite înainte de a se hotărî.

Pentru ca drama să existe, este necesar, prin urmare, ca cei doi termeni ai antinomiei să fie la fel de liberi, accesibili și tentați. Este necesar ca tentația să fie la fel de puternică din ambele direcții, pentru ca sufletul să rămînă în suspensie și să intervină necesitatea deliberării, chiar și numai pentru cîteva clipe, pentru ca îndoiala să-și poată începe acțiunea de coroziune a voinței. Frumusețea personajului se află, în ciuda a tot ce s-ar putea spune, nu în eroismul, ci în neliniștea sa; și cel dintîi crește în proporție directă cu a doua. Să ne imaginăm că Cid-ul s-ar duce direct să-l omoare pe Conte, fără monolog și fără nici o ezitare: am distruge prin aceasta întreg edificiul dramei și însuși eroismul său ar fi extrem de sărăcit.

Autorul comite un fel de eroare psihologică, de fiecare dată cînd termenii antinomiei nu par exact echilibrați. Este posibil ca motivul erorii să nu iasă suficient de puternic în evidență, dar este cert că într-o astfel de situație, întreaga semnificație a tragediei se pierde. Dezechilibrul limitează libertatea eroului și îl obligă să-și îndrepte alegerea într-o direcție determinată cu anticipație de cauze străine liberului său arbitru. Drama trebuie, dimpotrivă, să rămînă multă vreme nehotărîtă și în suspensie, iar soluția ei nu trebuie să fie nici absolut previzibilă, dar nici absolut în afara a ceea ce se așteaptă.

Să examinăm din nou *Cid*-ul. Drama se bazează pe necesitatea ineluctabilă, pe care o simte eroul de a-și apăra onoarea cu arma în mînă. Fără această necesitate, n-ar exista conflict, și fără conflict, nu poate exista drama. Dar, această necesitate este într-adevăr de neînlăturat? Dacă faptul ar fi sigur, Rodrigue n-ar avea nici o posibilitate de ales: ar merge direct spre omicid, ca oricare dintre personajele tragediei antice. Dar pentru ca să existe catharsis sîntem obligați să ne consultăm, să ne întrebăm, să nu fim întru totul de acord cu perso-



najul: — Gîndindu-ne bine, n-ar exista vreun alt mijloc de soluționare a problemei? Caracteristic acțiunilor tragice este faptul că, cu cît ne gîndim mai mult la ele, cu atît mai ușor ni se pare că găsim soluții pașnice care să-i poată mulțumi pe toți. Spectatorul poate și trebuie să-i dea dreptate lui Rodrigue sau nu, să-i dezbată cazul, să-i discute argumentele, să ia poziție în favoarea sau în defavoarea lui, să-l înțeleagă sau să fie indignat; adevărul este că conținutul sentimentelor sale interesează cel mai puțin. Ceea ce pare indispensabil, este ca însuși spectatorului să i se lase posibilitatea de a vedea acel „altceva“, viabilitatea și, pe scurt, egalitatea celui de-al doilea termen al antinomiei. Ar fi o eroare să ne obișnuim prea mult cu ideea că Rodrigue ar fi un personaj detestabil dacă nu l-ar omori pe Conte.

Este de presupus că însuși Corneille simțea aceasta. Tirada împotriva duelului, care a fost de atîtea ori semnalată de către erudiți, nu este doar o înfloritură poetică, oferită în trecere cardinalului de Richelieu, un tribut plătit campaniei sale de suprimare a acestei plăgi sociale. Se pare că este vorba de ceva mult mai important, și anume, de o adevărată invitație la îndoială: Gîndiți-vă că ar fi putut să nu reacționeze așa; că există multă lume care respinge acest mod de a-ți face dreptate și de a răzbuna ofensele! Gîndiți-vă că dacă așa stau lucrurile, vina este doar a lui Rodrigue! Într-un anumit sens, drama Cid-ului este și trebuie să fie tot atît de îndoielnic necesară ca aceea a lui Hernani; și Rodrigue devine cu adevărat erou, începînd din momentul în care înțelegem că ar fi putut să nu-și tragă spada.

Lucrurile nu stau așa în toate tragediile lui Corneille. În *Horace*, cei doi membri ai antinomiei sînt departe de a avea aceeași importanță și de a fi egali în conștiința spectatorilor. La rigoare, s-ar putea înțelege că dragostea de patrie formează o suficientă contrapondere față de dragostea de familie, iar istoria romană o dovedește prin atîtea cazuri de patriotism exacerbat; dar, ca să admitem acest lucru în termenii specifici spectacolului teatral, ar trebui ca aceste două sentimente să fie supuse aceluiași pericol. Roma nu se vede amenințată de insultele Sabi-

nei; astfel încît Horace alege soluția de a-și ucide sora, fără să aibă suficiente justificări și fără să fi ezitat îndeajuns. Spectatorul poate fi de acord cu el — și este evident că nu ajunge întotdeauna la acest rezultat —, dar se vede clar că nu există nici o dramă în acest suflet înăsprit de dominația exclusivă a unei singure pasiuni și că acest erou este, în ciuda anacronismului, exact ceea ce trebuie să înțelegem printr-un personaj al antichității. Caracterul său complet static nu este decît unul dintre sacrificiile pe care Corneille consimte să le facă din cînd în cînd tehnicilor tradiționale. Această observație nu poate pretinde să fie o apreciere estetică ci doar tehnică, asemenea tuturor celor pe care le propunem aici; dar este cert că, din acest punct de vedere, și după *Cid*, Horace este un pas înapoi.

În *Polyeucte*, ne întîlnim cu un alt Horace, la fel de exclusiv ca și celălalt sau poate și mai mult. Faptul că intervine între resorturile dramatice credința, face ca în sufletul personajului principal să nu se poată produce nici o dramă: dacă s-ar întîmpla totuși, ea n-ar fi efectul unui conflict, ci al unei striviri. Eroul are dreptate, fără îndoială; dar acest mod de a avea dreptate se aseamănă cu acela al lui Bossuet, în sensul că este absolut și nu incită la deliberări, după cum păreau să o impună canoanele tragice; în felul acesta, singurul reproș care i s-ar putea face, din punct de vedere strict dramatic, este că are prea multă dreptate.

Corneille pare să fi simțit fragilitatea construcției sale și a încercat, nu știm dacă în mod conștient sau impulsiv, de mecanismul creației, să atenueze rigiditatea caracterului lui Polyeucte, prin intermediul unor ezitări pe care i le poate permite în scurtul moment inițial, în care eroul nu a primit încă botezul. Pe de altă parte, dezechilibrul evident al elementelor care compun sufletul lui Polyeucte și care, chiar dacă îndrăznesc să se înfrunte, se lasă suprimate instantaneu de autodafeu, este compensat de personajul Pauline, care, cel puțin, apare împărțită între două sentimente la fel de puternice: ideea datoriei, a fidelității conjugale și, pe scurt, a frumuseții

morale, care se opune iubirii, pornirilor sufletului, nevoii de vis și aventurii. Drama nu o aflăm la Polyeucte, ci la Pauline, căci nu poate interveni în sufletele care au suferit îndoiala.

## 5 Sondajele suprimate de credință T. de Chabrier, Calchov

Întocmai aceasta este poziția, desigur foarte caracteristică, a dramei spaniole. Literatura Secolului de Aur, care se naște și se dezvoltă în cadrul unei societăți profund și complet devotate severei respectări a dogmelor, străduindu-se să slujească interesele Bisericii militante și ale catolicismului activ al Contrareforme, este în mod firesc refractară îndoielii, și, prin urmare, spectacolului sufletului ce-și contemplă propriile oscilații și își pune în valoare dubla potențialitate, pînă la confuzia liberului arbitru cu întîmplarea.

Datorită acestei atitudini, soluționarea conflictelor apare în literatura dramatică înainte ca îndoiala să se ivească, și se datorește unui conformism *discreto* în comediile de capă și spadă și credinței, în comedia de mai mare elevație. În dualismul personajelor dramatice spaniole, criteriul metafizic oferă o soluție permanentă și definitivă; ceea ce nu înseamnă că îndoiala este absentă în toate cazurile. Numai că, din punctul de vedere al barocului spaniol, îndoiala nu coincide cu drama; adică, nu implică neapărat o ezitare și o luptă interioară și nu ajunge la adîncimea la care se separă elementele dihotomice ale unității. Acceptarea Providenței ca ultim motor al acțiunilor omenești face să i se atribuie conducerea supremă a evenimentelor, ai căror purtători mai mult sau mai puțin conștienți sînt oamenii. Această atitudine este fundamental identică cu aceea a teatrului antic; doar că, în Secolul de Aur, conducerea acțiunilor lumii nu se face în mod vizibil (cu excepția auto-sacramentalelor): divinitatea nu intervine pe scenă, cum se întîmplă cu atîta ușurință, în tragedia antică.



În majoritatea cazurilor, îndoiala lipsește<sup>15</sup>, iar personajele nu ezită în fața exigențelor credinței sau, după caz, ale onoarei, datoriei sau iubirii. Se întâmplă destul de rar, de exemplu, să întâlnim vreo ezitare sau nehotărîre la personajele lui Lope de Vega, atunci cînd înfruntă situații asemenea acelor pe care Corneille le căuta intenționat pentru a-și pune eroii în poziții tipic dualiste. Astfel, în *El servir con mala estrella*, cu cît mai nedreaptă este răsplata și cu cît se accentuează ingratitudea, cu atît îi este mai credincios Rugero regelui, pe care îl servește fără să se plîngă (se înțelege) și fără să se îndoiască de el (ceea ce se înțelege mai greu și ar cere poate o explicație, care lipsește). În *La obediencia leída*, Carlos rezistă, la fel, la nenumăratele încercări și nenorociri provocate de lipsa de dragoste pe care i-o arată tatăl său, care îi acordă preferință fiului mai mic și mai rău, Alejandro; dar, în ciuda acestui fapt, Carlos continuă nu numai să-și facă datoria, dar își păstrează chiar nealterate iubirea și respectul filial, cu o consecvență în care nu intervine nici cea mai mică umbră de ezitare.

Totuși, am spus că îndoiala nu este total absentă în teatru. Astfel, în *La Estrella de Sevilla*, cînd regele îi cere lui Sancho Ortiz să-l omoare pe Busto Tavera, care îi stă în cale în iubirea lui, fără să știe că aceștia sînt buni prieteni, Sancho se află obligatoriu într-o dilemă asemănătoare aceleia a lui Rodrigue, adică, se vede obligat ori să-și omoare prietenul, ori să nu se supună poruncii regelui. Acesta este un caz tipic în care eroul ezită îndelung, înainte de a lua o hotărîre:

---

<sup>15</sup> Este adevărat că Quevedo, *Obras*, Vol. III, p. 252 declară:

Foarte bine pot două contrarii  
să stea alături, căci deja în mintea mea  
plăcerea și suferința.  
binele și răul sînt adversari;

dar este vorba de o „nouă filozofie“ pe care iubirea îl învață; adică, poetul își propune să ne reprezinte situațiile imposibile la care duce iubirea, tratîndu-le drept simple absurdități.

Trăiască Busto . . . Dar nu e drept  
ca onoarei să i se opună simfîrea:  
să moară Busto, Busto să moară  
Dar oprește-te, mină sălbatică;  
trăiască Busto, trăiască Busto . .  
Dar nu pot să fiu credincios  
onoarei, dacă ascult de iubire.  
Dar cine a putut să reziste  
puterii dragostei?  
Să mor mi-ar fi mai bine,  
sau să dispar, căci doar așa-i posibil  
pe rege să-l slujesc, iar Busto să nu moară<sup>16</sup>.

Sentimentul de îndoială se ivește și în unele comedii ale lui Tirso de Molina; dar este vorba de o îndoială foarte puțin dramatică, în realitate asemănătoare mai degrabă echivocurilor, căci este vorba de întrebări care au două răspunsuri posibile, și între care cel interesat nu știe să aleagă. În general, aceste întrebări au o valoare limitată. În *Amar por señas*, Gabriel nu reușește să afle decît numai aproape de sfîrșitul comediei, care dintre cele trei doamne de la curte este aceea care îl favorizează, pentru că ea îi lasă grija de a o ghici și nu vrea să i se dezvăluie decît prin semne. În *El Vergonzoso en Palacio*, Magdalena se întreabă cu o oarecare insistență dacă are sau nu dreptul să-l iubească pe necunoscutul don Dionis<sup>17</sup>; Mireno se întreabă, la rîndul lui, dacă favorurile aceleiași Magdalena sînt sau nu dovezi de iubire<sup>18</sup>. Dar sînt probleme care nu au nimic pasional sau fatal, care se nasc dintr-o cunoaștere imperfectă a lucrurilor și care se atenuază perfect cu vremea; cum spune același Mireno, răbdarea este cea mai bună soluție a neliniștilor sale:

. . . vreau să aștept  
căci întotdeauna timpul schimbător  
a făcut din îndoială certitudine<sup>19</sup>.

<sup>16</sup> Lope de Vega, *La Estrella de Sevilla*, II, 13.

<sup>17</sup> Tirso de Molina, *El Vergonzoso en Palacio*, II, 3.

<sup>18</sup> *Ibidem*, II, 5 și II, 16.

<sup>19</sup> *Ibidem*, II, 5.

Astfel, deci, îndoiala apare ca un element mai mult sau mai puțin firesc în teatrul spaniol al Secolului de Aur; dar în general valoarea ei este modestă și rareori ajunge să constituie o adevărată problemă. În acele rare cazuri în care ezitarea urcă la suprafață și își caută o expresie pentru a exemplifica periculoasa dualitate a sufletului, prezența îndoielii se înțelege ca o fatalitate și nenorocire, ca un monstru ce trebuie să fie înăbușit înainte de a-și înălța capul. Dacă este înăbușită, vom avea un rezultat pur metafizic, în care îndoiala nu-și mai întinde cursele între bine și rău, în care ambii poli ai liberului arbitru se înfruntă, descoperiți și puternici, fără a mai lăsa loc nuanțelor, și în care eroul trebuie să facă o săritură imensă pentru a ieși din închisoarea răului, pentru a-și căuta salvarea; cu alte cuvinte, dacă nu există îndoială, ne aflăm în prezența comediei teologice, de tipul *Viata este vis*. Dacă îndoiala, dimpotrivă, a pătruns deja în suflet, dacă acțiunea sa de distrugere a început, atunci nu există remediu; atunci inima bolnavă este iremediabil pierdută, putregaiul crește pe zi ce trece, iar îndoiala îl înăbușe pe cel ce n-a știut să o înlăture; cu alte cuvinte, drama îndoielii este drama pieirii sau *Condamnatul pentru îndoială*.

În această ultimă comedie, se știe că Tirso de Molina a vrut să reprezinte, într-un contrast savant calculat, ascensiunea lui Enrico, bandit și păcătos înrăit, dar al cărui suflet este mereu deschis căinței și care la sfârșit obține îndurarea și iertarea, și căderea spectaculoasă a lui Paulo, pustnicul care dusesese o viață curată, bine intenționat, dar ros de îndoială, într-atît încît se predă cu miinile legate tentației și păcatului. Însă cu cît contrastul celor două destine este mai exemplar, cu atît rămîne el mai mult la suprafața sufletelor personajelor și a problemelor lor. Dar în adîncul sufletului fiecăruia dintre aceste două personaje se descoperă aceeași bivalență a binelui și răului, deși dozată inegal; iar lupta interioară poartă de asemenea semn contrar căci îl apropie pe Enrico de salvare, în timp ce pe Paulo îl îndepărtează din ce în ce mai mult de speranța în care nu crede; și Paulo se distruge doar pentru că nu crede în ea.



Cazul pustnicului condamnat pentru că s-a îndoit este tipic și poate cel mai clar dintre toate, pentru demonstrarea puterii de distrugere a acestui nou germen care constituie, numai prin el însuși, temelia edificiului dramatic baroc. Evoluția lui coincide, de altfel, cu aceea a *Curiosului impertinent*, de Cervantes, care suferă de aceeași neliniște și care încercînd să caute o ieșire din îndoiala care îl torturează, își dă seama că a fost de fapt autorul propriei sale nefericiri<sup>20</sup>.

În fața spectacolului exemplar al acțiunii distrugătoare a îndoielii, avem încrederea și certitudinea calmă a celor care au știut să-și învingă tentațiile. *Viața este vis* este soluția pe care o aduce credința, prin excluderea oricărei influențe a îndoielii sau a ezitării, și deci a însuși dualismului antinomic al sufletului. Cerul a hotărît că Segismundo trebuie să încarneze răul; dar binele continuă să figureze printre posibilitățile sufletului său, ca la toți aceia care dispun de liberul lor arbitru. În ciuda aparențelor care îl condamnă și a comportării sale inițiale, Segismundo nu este nici bun nici rău, ci disponibil în ambele direcții, expus în mod egal relativității circumstanțelor sau grației divine. Prin urmare, binele care se ascunde în sufletul său și care în nici un moment nu intră în conflict cu ideea răului, nu este un principiu antinomic, ci o virtute teologică; intervenția lui nu se produce pe calea reflexiei și a îndoielii, ci depinde în mod unic de revelație.<sup>21</sup>

---

<sup>20</sup> Este caracteristică, din punctul de vedere al ușurinței cu care critica se alătură dramei, opinia lui L. Pfandl, *Historia de la literatura española*, Barcelona 1933, p. 106, despre *El Curioso impertinente*. După cercetătorul german, „oamenii săi n-au nimic de spanioli” și „ideea romanului este falsă de la un capăt la altul, căci repugnă din punct de vedere uman”. Cf. acuzațiile lui Américo Castro, în *Revista de Filología española*, XXI (1934) p. 68. În capitolul următor vom reveni asupra romanului lui Cervantes.

<sup>21</sup> Asemenea lui Lope de Vega și lui Tirso de Molina, îndoiala se ivește și în unele opere ale lui Calderón; cf. de exemplu *El Mágico prodigioso*, *Los dos amantes del cielo*, *Las cadenas del demonio*, *El gran principe de Fez*; cf. J. M. Cossío, *Racionalismo del arte dramático en Calderón*, în *Notas y estudios de crítica literaria*, Madrid 1939.

La Segismundo, binele își deschide drum și chiar s-ar putea spune că izbucnește ca o grație a cerului, începînd dintr-un anumit moment, și se instalează definitiv în sufletul său, tot atît de senin și imutabil cum fusese înainte sentimentul răului. Puțin îi mai lipsește teologiei lui Calderón, pentru a ne permite să o calificăm drept jansenistă. Oricum, ceea ce ne interesează aici nu este acest caracter bazat în exclusivitate pe o doctrină teologică și care, de altfel, se potrivește perfect cu înclinațiile autorului și cu tendințele teatrului spaniol în general. Ceea ce analizăm aici sînt procedeele tehnice ale compoziției; și din acest punct de vedere este important să observăm că, începînd din momentul în care îndoiala încetează să mai figureze printre resorturile lui dramatice, autorul se întoarce obligatoriu și înconștient la tehnica anterioară barocului și substituie simultaneitatea sentimentelor cu alternanța lor.

În realitate, Segismundo este victima unei mișcări oscilatorii, asemenea oricăruia dintre personajele lui Corneille sau Racine. Diferența constă în aceea că la acești autori din urmă, mișcarea pendulară a psihologiei se presupune riguros simultană. Condițiile concrete, proprii operei literare, obligă ca această simultaneitate să fie transpusă în unități de măsură proprii succesiunii; dar se înțelege, așa cum am stabilit mai sus, că această succesiune repetată simbolizează simultaneitatea, a cărei exactă reprezentare scapă posibilităților artei literare. În cazul lui Segismundo, mișcările sale alternative depind de crize succesive, în loc să se nască din pasiuni tulburi și simultane. Ca și în tragedia antică, dualismul antinomic al sufletului personajului este de ordin cronologic; iar Calderón, pasionat mai mult decît oricare alt scriitor al timpului său de geometria imaginației și de efectele baroce în general, exprimă acest dualism sub formă de contrast, în loc să-l transforme în dramă.

Sufletul lui Segismundo nu închide în el, asemenea aceluia al lui Rodrigue, două jumătăți dușmane, ci două cicluri posibile. Primul ciclu reprezintă răul atît în bine cît și în rău; ceea ce înseamnă că Segismundo va continua să fie rău, atît în timpul captivității sale cît și în timpul neașteptatei sale revelații. Într-un al doilea timp,

situația apare total răsturnată, iar Segismundo ajunge să reprezinte binele, atât în rău cit și în bine. Artificialitatea acestei dispunerii, prea simetrice, nu este o întîmplare, ci corespunde exigențelor contrastului și trăsăturilor proprii tehnicii lui Calderón. Defectul acestei tehnici constă în hiatusul pe care-l lasă să apară între Segismundo cel Rău și Segismundo cel Bun și în sublinierea relativei lipse de identitate dintre ei<sup>22</sup>. Evident, primul nu ne invită să medităm la cel de al doilea și nici nu ne lasă să-l întrezărim măcar; în felul acesta transformarea personajului devine un fel de substituție totală. Nici nu s-ar fi putut imagina altă soluție; căci, dacă s-ar fi ivit în personalitatea celui dintîi Segismundo vreo indicație prevestitoare a celui de al doilea, aceste indicii trebuiau să contrazică obligatoriu identitatea fundamentală a celui dintîi, să intre în conflict cu ea și să ajungă la dramă; dar, după cum am văzut, din punct de vedere teologico-literar, drama este semnul inevitabil al coruperii și al pierzaniei.

## 6 Îndoiala și ignoranța de parîine, Racine

Această concluzie, fundamental religioasă și tipică teatrului spaniol, nu este totuși o opinie izolată și coincide cu concepția tragică a lui Racine. Poetul francez, după cum se știe, manifestă o înclinație specială pentru teme tragice în care pasiunea iese învingătoare. Victoria ei este tristă, căci ceea ce realizează pasiunea este orbirea personajului pînă la a-l transforma în victimă și a-l conduce cu mîinile legate la catastrofă. După celebra axiomă a lui

<sup>22</sup> Cf. M. Menéndez Pelayo, *Calderón y su teatro*, Madrid, 1910, p. 262; și A. Farinelli, *La Vida es sueño*, Torino, 1961, vol. II, A. Castro în *Revista de Filología española*, VI (1919), p. 317—27, explică foarte bine acest hiatus dintre cele două personaje, prin intermediul intervenției ideii de grație, dar nu apreciază dramatismul acestei intervenții, datorită căreia la Calderón, „temele sînt pietrificate”, adică, în termenii pe care i-am folosit pînă acum, absența îndoielii înseamnă o întoarcere la caracterul static al eroilor antici.



La Bruyère, aceasta se datorează faptului că Racine îi prezintă pe oameni „aşa cum sînt“; ceea ce, evident, e tot ce poate fi mai fals. Oamenii nu sînt nici cum îi pictează Racine, nici opuşi picturii sale, căci oamenii sînt oameni, iar personajele lui Racine şi ale tuturor poetilor, se supun legilor unui univers diferit. Eroii lui Racine justifică prin exemplul lor aceeaşi idee pe care pare s-o exprime teatrul spaniol; că îndoiala este fermentul unei distrugerii sigure şi ireparabile. Personajele lui Corneille o puteau admite, salvîndu-se în acelaşi timp, căci îndoiala lor era, am spune, raţională<sup>23</sup>; sau, în termenii proprii Sfîntului Augustin, îndoiala era pentru ei drumul libertăţii; îndoială metodică, foarte asemănătoare aceleia carteziene, pe care o formează studiul şi aprecierea a două posibilităţi, dar un studiu obiectiv, mereu condus de raţiune, care nu se lasă corupt de cursele pasiunii. În cazul lui Racine, îndoiala nu este incertitudine intelectuală, ci nelinişte pasională<sup>24</sup>. Acea a personajelor lui Corneille lua sfîrşit în momentul în care acestea găseau soluţia şi împăcarea morală sau intelectuală, chiar dacă aceasta se întîmpla cu preţul sacrificării sentimentelor; la Racine, îndoiala este un chin care creşte şi care trebuie să ia sfîrşit, nu prin intermediul unei decizii logice şi raţionale, ci a unei hotărîri arbitrare şi întîmplătoare, menită să dezlege nodul problemei şi să pună capăt, indiferent în ce mod, neliniştii.

---

<sup>23</sup> O. Nadal, *Le sentiment de l'amour dans l'oeuvre de Corneille*, Paris, 1948, a dovedit că personajele lui Corneille nu se supun raţiunii carteziene, ci unui ideal de *gloire*, uneori contrar raţiunii. Nici nu putea fi altfel, căci, dacă s-ar fi supus raţiunii pure, eroii săi ar fi fost ireproşabili şi, prin urmare, n-ar fi corespuns idealului tragic al lui Aristotel. Dar ceea ce interesează, din punctul nostru de vedere, este faptul că oricare ar fi sentimentul care animă hotărîrile personajului lui Corneille, acest sentiment depinde de voinţa lui.

<sup>24</sup> Această distincţie nu ne aparţine nouă, ci psihologiei moderne a îndoielii. Cf. de exemplu Sollier, *Le doute*, Paris 1909, p. 5, care distinge îndoiala filozofică, cu dubla posibilitate a unei suspendări a judecăţii, provizorii (Descartes) sau definitive (scepticismul), şi îndoiala psihică, pe care în termeni moderni o numim nelinişte, sau *angoisse*. După acest autor, „îndoiala fi lozofică nu este o îndoială adevărată“.

De altfel, și cu această diferență de nuanțe, teatrul lui Racine se află cuprins în întregime în acela al lui Corneille. La ambii poeți, aspectul cel mai profund uman al personajelor provine din ezitarea lor și din suferința care pentru ele reprezintă soluția. La Corneille, ne impresionează, desigur mai mult scrupulele și falsele speranțe ale Infantei, decât tensiunea sublimă, unidirecțională a lui Horace. Adevărații eroi baroci sînt toți asemenea Emiliei din *Cinna*:

*spiritul meu în dezordine se opune lui însuși  
vreau și nu vreau, mă exalt și nu îndrăznesc.*<sup>25</sup>

Mai degrabă decât eroi, toți sînt oameni incolțiți, asemenea Cid-ului; și aspectul cel mai dureros al tribulației lor nu este sacrificiul, ci ezitarea care o însoțește; aceeași ezitare care îl dusesese la pieire pe Paulo, personajul lui Tirso de Molina. Se pare că aceste suflete suferă de nostalgia unei purități care le scapă. Este vorba, desigur, de puritatea imposibil de atins a subconștientului, adică de acea parte a sufletului care scapă frînelor voinței, care admite să fie redusă la tăcere, dar nu admite să fie suprimată. Sfinții înșiși știu aceasta, din moment ce San Francisco de Sales a vrut să ne liniștească, atrăgîndu-ne aten-

---

<sup>25</sup> Corneille, *Cinna*, I, 1:

*Mon esprit en désordre à soi-même s'oppose;  
Je veux et je ne veux pas, je m'emporte et je n'ose*

Cf. mișcarea oscilatorie a personajelor din romanul vremii; de exemplu la D-ra de Scudéry, *Artamène ou le grand Cyrus* (Paris, vol. I, p. 12) sentimentele lui Cyrus, cînd află că Mandane este amenințată de un incendiu care se întinde: „Cînd se ruga pentru iubita lui, cînd izbucnea în imprecății împotriva rivalului său. După o clipă, privind corabia și părăindu-i-se că zărește femeii pe punte, sufletul i se umplea de bucurie; apoi, venindu-i în minte că, chiar dacă ar rămîne în viață, tot ar fi pierdută pentru totdeauna pentru el, se lăsa iar cuprins de disperare.” Cf. de asemenea părerea lui Balzac, *Ouvres*, vol. I, p. 469, în scrisoarea către Du Puy, din 20. X. 1644: „Pro și contra au venit pe lume odată cu al Meu și al Tău, iar Rațiunea nu este mai veche decât Antirațiunea... Trebuie să căutăm în altă parte unitatea sentimentelor: aici vom găsi doar diversitate și confuzie.”

ția că intențiile rele nu se transformă în păcat, atîta vreme cît nu ies la lumina conștiinței și a reflexiei<sup>26</sup>. Chiar cei puri o spun, căci o recunoaște Pauline, care este puritatea însăși. Eroina lui Corneille știe că, văzîndu-l din nou pe Sévère, pe care îl iubește atît de mult, sufletul și voința ei nu se vor lăsa învinse de tentația sentimentului: dar știe de asemenea că va trebui să lupte și să sufere pentru a nu se lăsa învinsă:

*Sufletul meu se teme nu de ce s-ar putea întîmpla;  
dar mă tem de lupta aprigă și de neliniștea puternică  
pe care o trezește în mine revolta simțurilor.*<sup>27</sup>

Dacă personajele lui Corneille nu sînt atît de slabe, asemenea celor ale lui Racine, faptul se datorează încrederei pe care continuă s-o aibă în rațiunea suverană și în ceea ce Croce numea voința deliberativă. Aceasta din urmă le conduce; dar duplicitatea sufletelor lor este aceeași, și e posibil să fie aceeași și slăbiciunea lor. Personajele lui Corneille luptă pentru a ieși din impasul dramei<sup>28</sup>; eroii lui Racine au conștiința slăbiciunii lor și se agață de ea cu disperare, transformînd-o într-un fel de voluptate. Plăsmuiri dinamice, acești eroi sînt concentrați cu întreaga lor ființă într-o dramă care nu le lasă nici o

---

<sup>26</sup> Francisco de Sales, *Introduction a la vie dévote*, IV, 3: *De la différence qu'il y a entre sentir la tentation et consentir à icelle.*

<sup>27</sup> Corneille, *Polyeucte*, I, 4:

*Ce n'est pas le succès que mon âme redoute,  
je crains ce dur combat et ces troubles puissants  
que fait déjà chez moi la révolte des sens.*

<sup>28</sup> O singură excepție există, ce poate fi considerată ca un fel de anticipare a eroilor lui Racine: în *Othon* (II, 1), Plautine sfîrșește prin a-l obliga pe logodnicul ei Othon să se prefacă în-drăgostit de fiica împăratului, pentru a evita o amenințare; dar nu este sigură că a făcut bine și de fapt nici nu vrea să știe dacă a făcut sau n-a făcut bine:

*Mi-ar plăcea să mă bucur de această neliniște  
și să-mi petrec în fericire tot restul zilelor  
s-o prelungesc la nesfîrșit și să mă îndoiesc mereu.*



posibilitate de a exista în afara ei, iar efortul lor urmează să mențină și să prelungească acest dinamism intern al dramei. Dacă drama dispăre, personajul nu mai reprezintă nimic. Cid-ul lui Corneille continuă însă să fie erou, nu-și uită obligațiile și luptă împotriva maurilor; adică, personalitatea lui nu este total angajată și absorbită în dramă. De altfel, știm că este așa și că drama, din momentul soluționării ei, interesează doar jumătatea sufletului personajului, tocmai pentru că cealaltă jumătate își închipuie că a atins împlinirea pe care o căuta. În schimb, personajele lui Racine nu au o existență reală, fiind doar simpli agenți ai dramei. Nici Hermione, nici Phèdre, nici vreunul dintre celelalte personaje nu sînt altceva decît simple expresii ale dramei lor; și este evident că, soluționat conflictul și disociați termenii antinomiei, se dizolvă și dispăre de asemenea identitatea acestor eroi, care nu sînt decît umbra platonice a dramei ideale.

Pe de altă parte, văzînd totul cu ochii pasiunii și trăind exclusiv prin ea, aceste personaje și-au pierdut demnitatea sau, cel puțin, nu se gîndesc la ea, nu-și amintesc nici măcar că ele există sau că există și altceva în lume. Nici Roxane, nici Pyrrhus, nici Hermione, nici Phèdre nu sînt demni de identitatea lor aparentă; și această demnitate tragică pe care o poartă în ele, și care desigur nu este inferioară aceleia a rangului lor, provine doar din pasiunea și neliniștea lor: nu este demnitatea eroului, ci prestigiul demn de milă al victimei și al slăbiciunii care impune respect, pentru că se pedepsește suficient și chiar peste măsură, cu propria sa suferință.

În problematica morală a teatrului lui Corneille s-a văzut de preferință o aplicare a conceptului cartezian al voinței care domină și dirijează pasiunile. Așa cum am încercat să arătăm, se poate aplica și teatrului lui Racine definiția luptei interioare, dată de însuși Descartes, care transformă drama într-o oscilație între pasiune și acțiune. Aceasta li se întîmplă tuturor personajelor lui Racine. Antiochus le definește pe toate, încercînd să se definească pe el însuși:

Toate clipele mele sînt doar o eternă trecere  
de la teamă la speranță și de la speranță la disperare<sup>29</sup>

Intr-adevăr, ca și la Corneille, dar într-o măsură mai mare decît la el, caracterul acestor personaje este o permanentă mișcare oscilatorie între speranță și disperare. Nu mai este vorba deja de o oscilație între pasiune și datorie, căci toate nu văd și nu cred că există altceva în afara pasiunii lor. Această mișcare pendulară are rădăcini atît de profunde, chiar am putea spune congenitale, încît este imposibil să se găsească o soluție: primul lor impuls nu provine, ca în cazul personajelor lui Corneille, dintr-o circumstanță exterioară, ci din constituția și debilitatea lor psihologică. Datorită acestui fapt, durata ei ar putea fi infinită. Întreruperea ei nu are loc niciodată ca efect al voinței, deliberate sau nu, care aspiră să-și recupereze libertatea de acțiune. Toate deznodămintele tragediilor lui Racine rezultă, așa cum afirmă el însuși, din disperare, adică dintr-o fază întîmplătoare și trecătoare a mișcării oscilatorii. Speranța tinde să mențină această mișcare, în timp ce minia și disperarea se ocupă cu distrugerea ei: disperarea lui Taxile în *Alexandre*, disperarea Roxanei în *Bajazet*, minia lui Eriphile în *Iphigénie*, a Hermionei în *Andromaque*, a Phèdreii, în sfîrșit. În toate cazurile, catastrofele sînt involuntare și nu satisfac pe nici unul dintre personajele implicate în acțiune.

Astfel, rezumînd, personajele lui Corneille sînt ființe raționale, carteziene în cel mai înalt grad, care într-un anumit moment se văd smulse din impasul dramei, grație vreunei împrejurări întîmplătoare; și începînd din acel moment, scopul lor este acela de a ieși din dramă, cu prețul sacrificiului sentimental care li se cere. La Racine, personajele au un fel de vocație a dramei; încep prin a suferi și sfîrșesc prin suferință. Neliniștea lor ar fi permanentă dacă n-ar interveni aceeași împrejurare întîmplătoare, care smulge din rădăcină drama și face să dis-

<sup>29</sup> Racine, *Bérénice*, V, 3:

*Tous mes moments ne sont qu'un eternal passage  
de la crainte à l'espoir, de l'espoir à la rage.*

pară ca o umbră personajele care o reprezentau. Din punct de vedere tehnic, schema lui Corneille diferă de aceea a lui Racine, în măsura în care întâmplarea pune în mișcare conflictul, la cel dintâi și îi pune capăt, la cel de-al doilea.

În privința implicațiilor psihologice ale schemei, personajele lui Racine reprezintă toate o alegere nefastă; dar această alegere nepotrivită este ireversibilă. Chiar dându-și seama, cu perfectă luciditate, de imposibilitatea dorințelor lor, niciodată nu-și părăsesc himerele. Toate personajele visează în fața unor porți închise: și ceea ce își imaginează în timpul viselor lor, nu este altă idee de a deschide porțile, căci conștiința este trează și respinge această ipoteză ca imposibilă, ci, mai simplu, fericirea perfectă a visului. Li s-ar putea aplica foarte bine ceea ce Boileau spusese despre îndrăgostiții a căror iubire nu este împărtășită și care se complac adesea în a-și menține și a-și alimenta cu cea mai mare grijă propria nefericire.

*Iubiți-vă nenorocirile și faceți-vă o glorie  
din a nu vă lecui niciodată de ele.<sup>30</sup>*

Toți fac la fel. Așteptarea lor nu este o speranță, nici pregătirea sau căutarea unei soluții. Mai mult chiar, nici măcar nu speră ci doresc ca lucrurile să continue așa:

*Nimic nu căutam, speram imposibilul.  
Și știu eu? Speram să mor sub ochii tăi  
înainte de-a ajunge la această crudă despărțire.<sup>31</sup>*

---

<sup>30</sup> Boileau, *Chanson à boire*, în *Oeuvres*, préface de G. Mongrédien, Paris 1943, p. 235;

*Aimez, aimez vos maux, et mettez votre gloire  
a n'en jamais guérir.*

<sup>31</sup> Racine, *Bérénice*, IV, 5:

*Je n'examinais rien, j'espérais l'impossible,  
Que sais-je? j'espérais de mourir à vos jeux  
avant que d'en venir à ces cruels adieux.*



Atitudinea lor nu se schimbă, chiar dacă aşteptarea este cea mai rea dintre soluții. Imposibilitatea, pe care Cervantes o numea „cuțitul speranței“, nu este o piedică pentru acești visători. Mișcarea lor oscilatorie îi împinge invariabil de la imposibil la real, de la pasiune la acțiune. Catastrofa intervine prin surprindere, în timpul uneia din depresiunile mișcărilor lor interioare; dar este evident că nu corespunde dorințelor permanente ale personajului, că este de o mie de ori mai rea decât aşteptarea inutilă și că, pe lângă aceasta, se produce practic în momente în care depresiunea fusese depășită și lăsată deja în urmă. Dacă Pyrrhus n-ar fi murit, se tînguie Hermione, cea care i-a provocat moartea,

*I-am mai vedea încă, împărțindu-și afecțiunea între noi  
două  
ar ajunge să mă iubească poate sau cel puțin s-ar  
preface.<sup>32</sup>*

Nu este vorba de ceea ce în mod normal numim caractere abulice. Dimpotrivă, voința acestor personaje este mereu îndreptată spre un scop determinat, cel mai egoist și mai inconștient dintre toate; a ține în suspensie posibilitățile destinului, a nu arunca zarurile, pentru a nu pierde totul. Răul provine din faptul că nu au în vedere disperarea, ale cărei reacții le scapă, și care le poate determina să facă exact contrariul a ceea ce doresc. Pyrrhus poate, într-adevăr,

*să ia în căsătorie pe cine urăște, să pedepsească pe cine  
iubește,<sup>33</sup>*

așa cum Hermione poate

---

<sup>32</sup> Racine, *Andromaque*, V, 3:

*Nous le verrions encore nous partager ses soins  
il m'aimerait peut-être, il le feindrait du moins.*

<sup>33</sup> Racine, *Andromaque*, I, 1:

*Epouser ce qu'il hait et punir ce qu'il aime.*

dacă nu moare azi, să-l iubească mâine.<sup>34</sup>

și Oreste,

în locul lui Astyanax, să i-o răpesc pe prințesa mea,<sup>35</sup>

în felul acesta, zarurile care le tremură în mâini și care dispun de viața și de moartea lor le vor scăpa printre degete, într-un moment de disperare. Jocul nu este cel al lui Rodrigue, orgolios jucător al zarului liberului său arbitru, ci al lui Paulo, cel care veșnic se pierde pe el însuși.

7 *Indoială pentru soluția -  
Shakespeare*

Nu încetează să fie curioasă asemănarea evidentă a personajelor lui Racine cu Hamlet. Acesta din urmă este fără îndoială culmea la care putea să aspire drama interioară, dacă înțelegem prin dramă, așa cum am făcut până acum, procedeul care dezvoltă două probleme dintr-o singură situație psihologică. Nu este posibil să căutăm altă interpretare acestui personaj, care ocupă întreaga tragedie și nu lasă loc aproape nici unui alt resort dramatic.

Se știe cător explicații, mai mult sau mai puțin ingenioase, a dat naștere problema lui Hamlet. Conform părerii lui Goethe, adeseori menționată, Hamlet este un tânăr de o moralitate desăvârșită, „cărui îi lipsește vigoarea caracteristică eroilor“, un om care, chiar dacă nu este lipsit de calități și merite, se arată inferior misiunii pe care destinul a vrut să i-o încredințeze; explicație plauzibilă dar insuficientă, căci nu ne dezvăluie tocmai cauza

---

<sup>34</sup> Ibidem, IV, 3:

*S'il ne meurt aujourd'hui, je puis l'aimer demain.*

<sup>35</sup> Racine, *Andromaque*, I, 1:

*Au lieu d'Astyanax lui ravir ma princesse.*

ascunsă a acestei situații. După o altă lămurire aproape general acceptată, și care se datorează lui Schlegel, urmat aproape imediat de Coleridge, Hamlet este gînditorul laș în fața acțiunii, intelectualul care se consumă neputincios în meditații sterile și exemplifică incompetența între activitățile intelectuale și acțiune; ceea ce înseamnă, mai mult sau mai puțin, că Hamlet este încă o personificare a ideii rupturii dintre arme și litere, foarte curentă în timpul său.

Totuși, această interpretare nu este suficient de întemeiată, și s-a atras atenția nu numai o dată asupra reducerii sale exactității. Ofelia are grijă, într-adevăr, să ne informeze că Hamlet întrunește „agerimea curteanului, vorbirea literatului, spada războinicului”<sup>36</sup>; cu alte cuvinte, se află în posesia tuturor mijloacelor de acțiune posibile. Toate împrejurările tragediei îl prezintă ca pe un viteaz. Într-un anumit moment, nu ezită să se repeadă la Laertes, aproape fără motiv; și, mai târziu, acceptă imediat propunerea de a se lupta cu el, deși știe că este vorba de cel mai bun spadasin al regatului. Este greu, prin urmare, să-l privim ca pe un gînditor care, pentru că s-a ocupat atît de mult de idei pure, ajunge să aibă aversiune față de acțiune.

Cealaltă explicație, de asemenea tradițională, și care pare să-și recapete vigoarea în timpul nostru, tinde să prezinte conduita curioasă și destul de incoerentă a lui Hamlet ca un rezultat al nebuniei sale<sup>37</sup>. Dar nici această explicație nu oferă spiritului întreaga satisfacție pe care ar putea s-o dorească, pentru că incoerența actelor lui Hamlet este mai degrabă aparentă; pentru că nebunia sa nu-l împiedică să acționeze cu perfectă luciditate, să vorbească înțelept în mai multe împrejurări, ceea ce ne-ar obliga să ne gîndim la o viziune a nebuniei destul de modernă și practic imposibilă în timpul și cu optica lui

---

<sup>36</sup> Shakespeare, *Hamlet*, III, 1.

<sup>37</sup> Această ultimă poziție este cea pe care o apără Maurice Castelain, *L'Enigme d'Hamlet*, în *Faculté des Lettres de Poitiers, Mélanges d'histoire et de littérature*, Poitiers 1946, p. 20—36, unde se indică și celelalte teze prezentate aici.



Shakespeare<sup>38</sup>; în sfîrșit, pentru că ar fi cazul unic, și puțin probabil, al unui nebun ridicat la demnitatea tragică, în timp ce este știut că nebunii care figurează uneori în teatru au fost considerați pînă acum, demni doar de a înveseli cu aiurelile lor comedia și de a provoca o ilaritate pe cît de ușoară pe atît de inconsistentă.

Este necesar, prin urmare, să căutăm altă soluție enigmei lui Hamlet, dacă o astfel de enigmă există. Pentru a înțelege mai bine ce reprezintă, poate n-ar fi inutil să examinăm în primul rînd ce ar trebui să reprezinte. În realitate, Hamlet n-ar trebui să aibă probleme. Are deja certitudinea că tatăl său a fost asasinat în mod laș: Umbra tocmai i-o spusese, experiența micii comedii pe care i-o oferă ticălosului rege i-o confirmă fără nici un echivoc. Pe de altă parte, este hotărît să răzbune crima. Pentru aceasta, nu va trebui să suporte, ca Rodrigue, problematizările conștiinței morale, din moment ce are toate motivele și toate libertățile morale pentru a-l uri pe omul care i-a omorît tatăl, i-a înstrăinat iubirea mamei și i-a uzurpat tronul. Nu e nici un pericol să resimtă, ca Oreste, oroarea paricidului, căci Umbra i-a ordonat să nu-i provoace supărări mamei sale, ci să o răzbune doar împotriva regelui. Nici un obstacol concret nu există între el și realizarea proiectelor sale, căci nu numai o dată îl are pe rege la discreția sa, ca de exemplu atunci cînd îl surprinde în timpul rugăciunii. Mai tîrziu, Laertes răzvrătit nu se lovește de nici o dificultate pentru a pătrunde în palat, fără a se bucura de privilegiile și de popularitatea prințului. Desigur, autorul s-a străduit să acumuleze avantajele, oferind eroului toate posibilitățile dorite pentru îndeplinirea planurilor sale. Ce așteaptă totuși prințul?

El însuși pretinde, în momentul în care putea s-o facă, surprinzîndu-l pe rege lipsit de apărare, că nu vrea să omoare un criminal care, fiindcă se roagă, este absolvit de păcate și se află în stare de grație. Aparent, raționa-

---

<sup>38</sup> În privința ideii pe care autorii dramatici ai secolului al XVII-lea și-o formează despre nebunie, „care îmbracă ființa în hainele unui personaj artificial“, cf. J. Rousset, *La Littérature de l'âge baroque en France*, p. 55—57.

mentul nu este lipsit de judiciozitate; dar, dacă este vorba de ceva care depășește un simplu pretext, de ce se grăbește autorul să ne răpească aceste scrupule, avertizându-ne imediat că rugăciunea regelui nu corespunde nici unei stări de grație și că sufletul lui împietrit nu participă la cuvintele pe care le pronunță buzele sale și nu admite posibilitatea căinței? Pretextul ar fi fost bun pentru Hamlet, dar nu este decît un pretext și nu rațiunea adîncă a inacțiunii sale. Totuși, însăși această lipsă de acțiune este aparentă, căci prințul caută pretutindeni derivații, uneori incongruente: el simulează nebunia, îl omoară pe Polonius, se lasă în mod absurd imbarcat spre Anglia, scapă ca prin minune de la moartea care i se pregătește, încearcă să se bată, la fel de absurd, cu Laertes: adică face tot ce se aștepta mai puțin de la el, dar nu-și pune în aplicare și nici măcar nu se apropie de executarea proiectului său.

Dar, sîntem siguri că acest proiect există în spiritul său? Asupra acestui fapt nu există nici cea mai mică îndoială, Hamlet se pregătește încontinuu în acest scop, vorbește în orice clipă de planurile sale, face în fiecare zi exerciții de scrimă. Se întoarce din Anglia cu hotărîrea fermă de a sfîrși totul fără întîrziere. E adevărat că părăsise Danemarca cu aceeași hotărîre; dar atunci, de ce plecase? Cînd, în sfîrșit, îl omoară pe rege, această moarte seamănă a orice altceva decît a războiului premeditat: este vorba de o simplă mișcare de depresiune, pe care nimic nu o lăsase să fie prevăzută, și care, dacă n-ar fi intervenit mărturisirea lui Laertes, s-ar fi sfîrșit cu o altă retragere. În afară de aceasta, pare semnificativă împrejurarea că regele primește moartea în ultimul moment fizic posibil, din punctul de vedere al lui Hamlet, și într-un moment în care acesta însuși era pe punctul de a expira.

Ne aflăm, prin urmare, în fața situației celei mai simple și mai de neînțeles: o dorință de război justă și ușor de realizat în același timp, foarte la îndemînă și, în contrast cu ea, o permanentă prelungire, o amînare de zi cu zi a executării ei. Nici un obstacol vizibil nu se opune dorințelor lui Hamlet, nu-i descoperim nici o posibilitate

rațională de a păstra vreun scrupul sau de a fi nehotărît. Nici nu există poate, în toată istoria teatrului, alt exemplu al unei teme atît de clar rectilinii și, de fapt, atît de antidramatice. Căci drama, greu de văzut dar ușor de intuit, se dezvoltă în întregime în interior; iar în interior combat, ca întotdeauna, două personaje distincte.

Este limpede că s-a recunoscut dintotdeauna existența paralelă a unui Hamlet nebun și a unui Hamlet înțelept. Această dualitate, a cărei forță dramatică este inegalabilă, are drept obiectiv reprezentarea materială și plastică a unei dualități totalmente spirituale. În realitate, cei doi Hamlet se completează și se ajută în secret. Ruptura lor este un fapt vizibil numai pentru celelalte personaje, dar din punctul de vedere al spectatorului, care este la curent cu stratagema, el este o simplă aparență. De aceea antinomia este un „trompe-l'oeil“ și referințele ei se limitează la efecte exterioare. Nu este vorba de două suflete nuanțate în mod diferit, nici de două voințe care se contrazic, ci doar de două comportamente care depind de aceeași voință și care se supun unei singure finalități, de un om care își oferă lui însuși spectacolul unei duble atitudini, așa cum în aceeași tragedie există actori care joacă rolul de actori.

Adevăratul dualism interior, cel care trebuie să dezlănțuie drama, este de asemenea evident, dar natura lui este mai greu de înțeles. Care este contraponderea răzbunării? Dacă este sigur că există o antinomie în caracterul lui Hamlet, este obligatoriu să ne închipuim că termenul invizibil trebuie să fie destul de important, pentru a putea ține în echilibru doar cu greutatea sa, setea de răzbunare, minia, duritatea, alimentate în secret, satisfacția premeditată la gîndul miciei comedii pe care trebuie să o pregătească. Singurul element capabil să pună la îndoială și să amenințe realitatea răzbunării, este imaginea pe care personajul și-o formează despre această răzbunare după împlinirea ei, apărîndu-i ca un lucru mort, sfîrșit, incapabil să facă să se nască din cenușa lui același efect ce se întrezărește din promisiunile neîmplinite. Neputința de a da formă acțiunii provine din faptul că



această acțiune înlătură, în favoarea uneia singure, miile de posibilități pe care le oferă imaginația<sup>39</sup>.

Am văzut deja că, de la Descartes la Racine, pasiunea omului baroc este un război permanent împotriva acțiunii. Prima o exclude pe cealaltă, de fiecare dată când eroul nu se hotărăște, ca Rodrigue, să arunce zarurile. Asemenea personajelor lui Racine, Hamlet nu se decide să ia o hotărîre, să transforme așteptarea în acțiune, pentru că această acțiune este sfîrșitul visului, și visul lui este să se răzbune. A se răzbuna înseamnă a o face mereu, și ziua și noaptea, în toate orele vieții, a trăi răzbunarea și a o face să dureze fără să se epuizeze: nu se poate confunda, prin urmare, cu un mizerabil omicid care n-ar fi decît umbra unei satisfacții. Din momentul în care Hamlet a hotărît să se răzbune, și în ciuda faptului că dorința lui nu se transformă în realitate, regele este oarecum un om mort, care nu trăiește decît de pe urma îndurării lui Hamlet și pentru că acesta are nevoie de el pentru a-și perpetua resentimentul. Răzbunarea devenită acțiune este o soluție nesemnificativă, și o singură moarte n-ar ajunge pentru a umple dorințele personajului. Aceeași pasiune care înarmează brațul prințului, îi paralizează în același timp mîna și nu se lasă transformată în acțiune, pentru ca să nu moară. De aceea, personajul nu se grăbește deloc să transforme în acțiune o exigență pe care întotdeauna a considerat-o iminentă și inevitabilă. Îndrăgostiții cunosc bine această neliniște și voluptate a așteptării și a posibilului neînceput, după cum o cunosc și aceia care năzuiesc o răzbunare ce ar impune o mie de omoruri... dintre care nici unul să nu fie ultimul.

Acest rafinament de intelectual, departe de a respinge acțiunea, se complăce în a se juca cu diferitele ei posibilități, fără a le forța prea mult, pentru a nu se pune în

---

<sup>39</sup> S-ar putea găsi poate cheia lui Hamlet la Shakespeare însuși, *Measure for measure*, I, 5:

*Ades e trădătoare îndoiala;  
punîndu-ne opreliști, pierdem bunuri  
ce ni s-ar cuveni.*

(Trad. de N. Argintescu-Amza)

situația de a alege. Hamlet se bucură de aceste posibilități în gând, înainte de a le da o formă unică și ireversibilă care le-ar anihila pe toate celelalte existente în imaginația sa, așa cum un muzician improvizează ezitând cu degetele pe mai multe clape, fără a se putea decide să apese pe vreuna dintre ele. Nota definitivă va fi unică, deși posibilitățile virtuale sînt infinite: în primul rînd trebuie să le piardă pe toate pentru a ajunge la un rezultat real. Într-adevăr, acțiunea este limitare și pierdere a libertății: este cert că liberul arbitru intervine înainte de a opta, iar opțiunea în sine este semnătura unui sclav.

Asemenea personajelor lui Racine, Hamlet este incapabil să aleagă<sup>40</sup>, căci a alege înseamnă să piardă foarte mult și să rămînă cu foarte puțin. Atîta timp cît nu va trece la acțiune, va putea să-și omoare de o mie de ori victima fără să reușească s-o răpună, grație aceleiași imaginații care îl ajută să sărute înduioșat țeastă rău mirositoare a lui Yorick, sau să-și închipuie că nobila țărăină a lui Alexandru cel Mare va ajunge să astupe gura unui butoi: este aceeași imaginație care constituie adevăratul element al pasiunii și viața ei, o viață cu mult mai bogată și mai activă decît aceea pe care o numim în mod obișnuit reală. Omorîndu-l pe rege, Hamlet, ar suprima voluptatea pe care i-o procură imaginația. Nu este, prin urmare, efectul unei simple întîmplări faptul că omicidul are loc în ultimul moment, în momentul în care Hamlet trebuie să abandoneze, oricum, aceste voluptăți sterile, pentru a intra în moarte. Doar murind îi va fi posibil să acționeze, căci acțiunea este deja o primă manieră de a muri.

---

<sup>40</sup> Perplexitatea lui Hamlet nu este un efect izolat, ci se reflectă artistic în nehotărîrea permanentă a Regelui, între plăcerea crimei și impulsurile căinței:

*Să mă rog?*

*Deși aș vrea și sînt pornit, dar nu pot;*

*Mai tare crima-mi sfîrtecă dorința*

*Și stau ca omul între două gînduri,*

*Lipsit de hotărîrea de-a începe*

*Din două unul.*

(Trad. de V. Streinu)

Această viziune, morală și estetică în același timp, îl situează pe Shakespeare într-un punct intermediar între antinomia raciniană, suprimată prin intermediul disperării, și aceea a lui Corneille, soluționată prin criterii eroice, adică, de asemenea, morale și estetice în același timp. Numai că Hamlet nu este un erou, ca Rodrigue, ci o victimă a cărei singură aspirație este aceea de a se bucura cât mai mult cu putință de propria ei agonie. Absența criteriului moral, ce caracterizează psihologia personajelor lui Racine și duce inevitabil la dezagregarea dramei, este o fază mai modernă decât aceea care păstrează motivelor și scrupulelor dreptul de a dirija sensul conflictelor. Oricum, este evident că pretutindeni drama modernă se bazează puțin câte puțin pe o nouă convenție, tacită și general acceptată, care consideră sufletul o unitate nesigură, căci el poartă în sinea lui germenii unei contradicții latente. Mai devreme sau mai târziu, această contradicție va izbucni ca o adevărată dramă<sup>41</sup>.

Balanța victoriei înclină spre unul sau altul dintre cele două elemente ale antinomiei, în funcție de atributele specifice talentului fiecărui creator de artă. Dar această victorie trebuie să rămână pentru un moment nehotărîtă, căci termenii opoziției în luptă sînt cele două jumătăți ale sufletului, iar hotărîrea, oricare ar fi ea, nu poate ascunde că rezultatul final este atît o victorie cît și o în-

<sup>41</sup> După ce am început prin a nega posibilitatea de a aplica conceptele artelor plastice literaturii, nu vom cădea în eroarea contrară. Totuși, ni se pare că există o încercare de dramă, adică de conflict interior, în expresia plastică pe care o impune Rubens personajului central al tabloului său *Răpirea fiicelor lui Leucip*. Tînăra ce se lasă răpită, pare să opună răpitorului ei o rezistență mai degrabă slabă. Privirea ei, care cheamă cerul drept martor, este o dezvinovățire; dar protestul ei este platonic. Bustul și brațul său stîng exprimă mișcări de abandon; iar mîna dreaptă se odihnește pe brațul care o poartă, ca o mîngîiere, mai degrabă decît ca o apărare. Impresia generală a atitudinii ei este aceea a unui consimțămînt nuanțat de o oarecare rezervă, care pare că trebuie să fie interpretată ca o dorință de a salva aparențele.

Totuși, piciorul drept denotă un efort muscular total disproporționat cu indolența atitudinii. În tensiunea lui se citește o voință de violență și de apărare ce se află în contradicție cu restul. Întreaga armonie, am spune chiar muzicalitate a grupului, provine din acest detaliu, care se observă și care, fără să



frîngere. Din punctul de vedere al tehnicilor literare în general, interesează mai puțin sensul precis sau provizoriu în care se desfășoară lupta și preferințele, am spune locale, ale fiecărui scriitor. Important este că drama există. Important este că axioma fundamentală a lui Aristotel, care cuprinde toate adevărurile dezvoltate ulterior și întregul univers conceptual din care s-a alimentat arta, ideea că nu este posibil ca un lucru să fie și să nu fie în același timp, își găsește o dezmințire și o respingere în fiecare dramă barocă. Însăși baza logicii aristotelice se află amenințată astfel; iar imaginația, care simulează dualități și antinomii acolo unde ochii minții se obișnuiseră să conteze pe unități solide, trăiește încă și continuă chiar să completeze opera seculară de distrugere a formelor tradiționale ale gândirii.

---

rupă echilibrul compoziției, pune o dublă intenție pe figura centrală: se ghicește că tinăra consimte, dar că în sufletul ei se dă o luptă, că o parte se bucură la ideea răpirii, pe cind cealaltă se răzvrătește împotriva răpitorului, dar mai ales, împotriva ei înseși.

Din motive clare, ce rezultă din înseși condițiile artelor plastice, n-am întâlnit alte intenții dramatice atât de vizibile în timpul barocului. Totuși, problema nu a fost cu totul neglijată; dar s-a dezvoltat luminii conștiinței mult mai târziu, mai ales odată cu Rodin, pentru care atitudinea este drama mișcării. Este suficient să-i privim personajele în mers (de exemplu Sfântul Ioan Botezătorul; Drumețul), pentru ca să ne dăm seama că poziția picioarelor lor exprimă simultan două faze succesive ale mersului. Poziția drumețului său este imposibilă și nu corespunde niciuneia dintre fazele mersului real; căci sculptorul și-a propus tocmai să sugereze ideea de mers prin intermediul unirii a două momente ale mișcării într-unul singur.



## VIII. ORIGINILE BAROCULUI

1. Căutarea noutății
2. Platonismul
3. Îndoiala
4. Istoria îndoielii, apariția ei în literatură
5. Soluțiile ei



Pare firesc ca explicația genetică a fenomenului baroc să depindă, total sau parțial, de modul în care se înțelege natura și semnificația lui. Așa se explică marele număr de ipoteze și teorii care s-au elaborat asupra acestui aspect; această multiplicitate de teorii coincide cu varietatea semnificațiilor care au fost atribuite barocului. Aprecierea implică prezența anumitor criterii, care în mod obligatoriu intervin și în explicația „de ce“-urilor, după ce au servit drept ghid în căutarea „cum“-urilor. Cel mai bun exemplu al acestei întrepătrunderi a criteriilor este acela pe care îl oferă Croce, care începea prin a stabili, pe plan estetic, că barocul nu este o formulă de artă, ci o negație, pentru a deduce apoi, cât mai firesc cu putință, că, în fond, nu există, o „cauză“ a barocului<sup>1</sup>.

Făcînd abstracție de acest caz deosebit, ceea ce pînă acum a atras cel mai mult atenția în barocul literar, este fără îndoială tendința inovatoare a stilisticii sale, abundența metaforelor exagerate, a frecvențelor sale hiperbole și concepte, a contrastelor sale, urmărite pînă la obținerea totalei epuizări a efectelor posibile, o exprimare chinută și artificioasă care pretinde ocolirea exactității limbajului curent, prin intermediul a mii de rafinamente retorice. Acest aspect al barocului iese în evidență mai mult decît elementele de conținut care, de altfel, sînt cu mult mai puțin frecvente și conferă operelor literare pe care le afectează un nivel evident superior, într-o asemenea măsură încît par să se sustragă aplicării criteriilor curente. Efectele stilistice formale au fost, prin urmare,

<sup>1</sup> B. Croce, *Storia dell'eta barocca in Italia*, p. 34: In fondo, una „causa“ del barocco non c'è. Totuși cu puțin înainte, p. 24, scrisese: „Barocul, ca orice fel de urt artistic se bazează pe o necesitate practică“.

acelea care au indicat în general posibilă explicație genetică a barocului.

Această explicație se bazează, în majoritatea cazurilor, pe necesitatea, evidentă pentru scriitorii care urmau Renașterii, de a face în operele lor altceva decît aceia care îi precedaseră, adică pe dorința firească de noutate și originalitate. Poeții, ca și artiștii plastici, repetau teme și idei cunoscute dintotdeauna și spuse deja de o mie de ori înaintea lor. Pentru a evita monotonia, trebuiau să caute mijlocul de a crea iluzia unei noutăți. Problema poetului baroc va fi, deci, aceea a modului în care „să atragă atenția cititorului, a cititorului de la începutul secolului al XVII-lea, dezgustat deja de repetarea acelorași locuri comune. Aceasta este rațiunea secretă a poeziei lui Góngora și a întregii arte baroce”<sup>2</sup>.

Astfel înțeles, barocul devine un manierism, o intenție conștientă de a supraîncărca liniile simple și pure ale artei clasice, cu scopul de a ascunde monotonia repetării și a face interesante unele locuri comune ale artei, pentru ca în felul acesta să se poată salva originalitatea expresiei. Ipoteza nu este lipsită de temei. Este cert, fapt notat deja, că odată cu trecerea entuziasmului Renașterii, o senzație de descurajare pune stăpînire pe spirite și că poeții nu mai au aceeași încredere în viitor și în misiunea artei lor. Modelele clasice care, inițial, serviseră drept stimulent imaginației creatoare, devin mai tîrziu un scrupul și un sterilizator al acesteia.

Toți cunosc celebra reflexie a lui La Bruyère: „S-a spus deja totul și venim prea tîrziu”. Și această idee fusese deja spusă, ca și celelalte; iar imposibilitatea de a spune lucruri noi, după atîtea secole de literatură care au epuizat toate imaginațiile, este un obiect permanent de lamentații, din partea scriitorilor. Deja Donat, la începutul erei creștine, izbucnea în violente invective împotriva autorilor care luaseră totul pentru ei, astfel încît nu le mai rămînea nimic celor din propria lui generație. Vehemen-

---

<sup>2</sup> Dámaso Alonso, *La lengua poética de Góngora*, Madrid, 1935, p. 33. R. Lebègue, *La poésie baroque en France*, în *Cahiers de l'Association internationale des Etudes françaises* 1 (1951), p. 30—32 dedică un capitol Căutării noutății.

ța lui contrastează cu eleganța obosită a moralistului francez: „Pereant illi, qui ante nos, nostra dixerunt!“ În realitate, problema originalității este aceea a tuturor scriitorilor care au, într-un grad mai mult sau mai puțin înalt, complexul epigonilor.

Este incontestabil că scriitorii baroci aveau, în proporții diferite, acest complex. Observațiile amare, ca aceea a lui La Bruyère, sau indignate, cum este cea a lui Donat, se multiplică în această epocă, denotînd astfel un spirit de descurajare și un fel de *non possumus* al unei întregi generații, în fața problemei celei mai grave a artei. Astfel, la Gracián, care e posibil să-i fi sugerat tema lui La Bruyère: „Sîntem deja la sfîrșitul secolelor. Atunci, în Epoca de Aur se inventa; apoi s-a adăugat; acum deja totul se repetă. Totul se dovedește atît de evoluat, încît nu ne mai rămîne de făcut altceva decît să alegem“<sup>3</sup>. Aceeași observație la Juana Inés de la Cruz:

*O, secol nefericit și palid  
în care totul este consumat deja,  
căci nu există cuvînt, echivoc sau frază  
care drept comună să nu treacă  
și să spună cenzorii:  
Aceasta? Au gîndit-o deja cei mari!  
Fericiți anticii, care au avut  
din ce să aleagă*

---

<sup>3</sup> B. Gracián, *El Discreto*, X. Cf. același Gracián, *Oráculo manual*, I: „Mai mult se cere azi pentru un savant decît în vechime pentru șapte [savanți]“.

<sup>4</sup> Juana Inés de la Cruz, *Obras completas*, vol. I, México 1951, p. 321. Aceeași temă a fost repetată de mai multe ori de către Cavalerul de Cailly, în *Recueil de pièces choisies*, vol. I, p. 225.

*De abia apuc să spun un lucru mai de soi,  
că antichitatea toată-n păr  
pretinde că l-a spus înaintea mea.  
Este o aventurieră cu haz;  
de ce n-a sosit ea după mine?  
Atunci l-aș fi spus eu înaintea ei.*



La fel, Cavalerul Marino se plinge că trăiește „în secolul acesta, în care este ocupată deja cea mai mare parte a frumuseților de seamă!”<sup>5</sup> Până și Scarron, care totuși, găsisse un filon poetic atât de nefericit de nou, se plinge că „pentru că am ajuns printre ultimii, mă vedeam silit să servesc drept ecou acelora care trecuseră înaintea mea”<sup>6</sup>.

Toate aceste lamentări, cînd sînt sincere, sînt evident nedrepte, nu numai pentru că situația artei continuă să fie aceeași ca și în acel Secol de Aur de care vorbește Gracián; ci și pentru că, dacă n-ar fi existat tot ce s-a spus înaintea noastră, ar fi foarte posibil, după cum foarte fin o sugerează depreciatul Cotin,<sup>7</sup> să rămînem muți cu toții. Arta noastră trăiește doar din experiența trecutului, și cine se plînge de aceia care l-au precedat, se plînge de fapt de instrumentul pe care i l-au lăsat în mîna și pe care nu este în stare să-l folosească și, în ultimă instanță, se plînge de arta ca atare. Totuși, nu e mai puțin adevărat, că poeții secolului al XIII-lea nu gîndeau astfel. Obsedați de ideea că nu puteau face nimic altceva decît să repete, variația formei era, pentru ei, singura iluzie posibilă asupra noutății și originalității operei lor. Această căutare, și aproape se poate spune că această neliniște a noutății, este un fenomen vizibil la un mare număr de scriitori; căci odată cu barocul începe să se impună ideea, din ce în ce mai precisă și mai exigentă, a originalității creatoare.

În timpul Evului Mediu, autorii de cîntece de gestă sau de romane de aventuri pretindeau să trezească interesul auditoriului prin noutatea narațiunii lor; și se grăbeau să garanteze acest merit al operei lor, chiar înainte de a o fi început.

*Oyez, seigneurs, chanson nouvelle*

<sup>5</sup> Gb. Marino, *Epistolario*, vol. I, p. 256: „In questo secolo, dove si ritrova occupata la maggior parte delle bellezze principali”.

<sup>6</sup> Scarron, *Le Virgile travesti*, Paris 1655, Dedicatie.

<sup>7</sup> Ch. Cotin, *Oeuvres galantes*, p. 348:

Oamenii aceia n-ar avea nimic de spus,  
dacă înaintașii lor n-ar fi spus ceva.

este o expresie care figurează în mod frecvent la începutul acestor compoziții. Cîntecul nou este cel care narează episoade și împrejurări noi, aventuri necunoscute încă; dar nu se atrage niciodată atenția asupra modului de a le nara, asupra manierei în care sînt prezentate, asupra meritului formei; iar autorii nici nu se vor fi gîndit poate la faptul că expresia ar putea fi variată și că, îngrijind-o mai mult, ar spori interesul narațiunii lor. Nu așa stau lucrurile în timpul secolului al XVII-lea, cînd străduința autorilor este tocmai aceea de a se exprima în mod înconfundabil, de a conferi personalitate operei de artă prin intermediul formei. Contemplîndu-și poeziile, Théophile încearcă o vizibilă satisfacție, nu atît pentru frumusețea lor intrinsecă, ci pentru că

*alcătuirea noilor mele scrieri,  
diferă de aceea a celor mai celebre spirite.  
și nu urmează drumul obișnuit  
pe unde scriitorii noștri caută fama.*<sup>8</sup>

Este exact ceea ce Cavalerul Marino le recomandă poeților. Se știe că Marino este partizanul unei arte poetice bazate pe surpriză, iar surpriza nu se poate realiza decît printr-o exprimare care să difere de a celorlalți. De aceea:

---

<sup>8</sup> Théophile, *Oeuvres poétiques*, pag. 73

*que la façon de mes nouveaux écrits  
diffère du travail des plus fameux esprits,  
et qu'ils ne trouvent point la trace accoutumée,  
par où nos écrivains cherchent la renommée*

Cf. Ch. Rivière Dufresny, *Amusements sérieux et comiques*, pag. 57: „Aș vrea să scriu și aș vrea să fiu original”. Și de asemenea J. Dehénault, *Oeuvres diverses*, Paris 1670, dedicație: „Maximele sau erorile mele sînt destul de diferite de acelea ale restului lumii”; J. de la Fontaine, *Climène*, comédie, în *Oeuvres diverses*, Paris 1750, vol. III, pag. 167.

*Am nevoie de ceva nou, chiar dacă n-ar exista în lume.*

*i se potrivește unui spirit  
aventuros dar nu vulgar  
să se îndepărteze puțin de căile bătătorite  
și pe drumuri noi  
să meargă după noi idei.<sup>9</sup>*

Așadar, barocul coincide cu o epocă de saturație a formelor, în care e necesar să se inventeze noi tipare sau, cel puțin, să se varieze și nuanțeze cele vechi, dacă nu chiar să fie travestite pentru a nu putea fi identificate cu cele cunoscute deja. Așa se explică, fără îndoială, exagerarea crescândă și oarecum supralicitarea temelor clasice celor mai tocite. Costar deja atrăsese atenția asupra progresiei fatale după care Bion îl închipuia pe Amor plângînd pe mormîntul lui Adonis și Pindar, le imagina pe Muze vărsînd lacrimi pe acela al lui Achile; mai tirziu, Sannazaro, care nu se mai putea mulțumi cu aceleași lacrimi, îl va închide în mormîntul Maximillei sale pe însuși Amor, iar Guarini, nemulțumit doar cu Amor, va înmormînta în același timp toate Muzele.

În astfel de condiții, supralicitarea este inevitabilă și monotonia repetiției temei produce altă monotonie, foarte puțin diferită de ea, aceea a detaliilor acumulate cu orice preț. Am văzut la timpul potrivit, cum se agravează temele petrarchiste; vom adăga aici doar un singur exemplu. În toată poezia secolului al XVI-lea, femeile iubite au părul blond, adică, de aur. Este imposibil ca în plină epocă barocă să se repete acest loc comun atît de uzat, după ce mii de poeți l-au folosit și epuizat poetic. Imaginația nu are multe posibilități de a varia metafora; de a o prelungi însă, da; aceasta face Achilini, cînd presupune că femeia pe care o iubește poate să devină bogată în orice moment,

---

<sup>9</sup> Gb. Marino, *Poesie*, Bari 1943 pag. 141.

*Conviensi a non vulgare  
spirito peregrino  
del segnato sentier sviarsi alquanto  
a per nuovo camino  
dietro a nuovi pensier movere il corso.*



căci, dacă dorești alte comori  
înclină-ți capul bogat și prețios  
și din pletele tale va ploua cu aur<sup>10</sup>.

Este cert, prin urmare, că trebuie să se țină seama de necesitatea renovării expresiei în artă, din cauza epuizării formelor tradiționale; înșiși autorii epocii au înțeles-o astfel<sup>11</sup>. Totuși, această explicație, chiar dacă este evidentă, nu poate fi unică și exclusivă; iar dacă ar fi minuită fără circumspecție, i s-ar putea atribui o mai mare importanță și eficacitate decît are în realitate.

În primul rînd, explicația este insuficientă, căci arată doar necesitatea schimbării, fără să indice deloc direcția ei. Ideea schimbării nu repugnă spiritului, chiar dacă vom crede mai puțin în oboseala formelor tradiționale, pentru că totul se schimbă, în literatură mai mult decît oriunde; dar nu ni se spune de ce direcția modificărilor trebuia să fie cea pe care-o observăm și nu alta. Existau, fără îndoială, și alte posibilități de a se varia expresia; de exemplu, reîntoarcerea la modalitățile tradiționale ale evului mediu sau, mai simplu, la purismul și simplitatea liniilor pe care le recomanda Malherbe, cu un succes mediocru, cu mult înaintea epocii clasice: de ce simplitatea nu putea fi acceptată înainte de a fi existat o criză a barocului?

Pe de altă parte, dacă admitem că stilistica barocă este o reacție împotriva formulelor prea uzate ale antichi-

<sup>10</sup> Cf. Achillini, *Poesie*, p. 83:

*Che, se vaga sei tu d'otro tesoro,  
china la ricca e preziosa testa,  
che pioverán le chiome i nemi d'oro*

Sonetul lui Achillini a fost imitat într-o celebră poezie, a lui Tristan l'Hermite, *La Belle Gueuse* (*Poésies*, Paris 1925, p. 268) unde:

*pour a face sa ploua cu aur  
ea trebuie doar sa-si plece capul.*

<sup>11</sup> Tommaso Stigliani, *Lettere*, p. 126: „Din dorința de schimbare, extrema plictiseală a cititorilor noștri s-a transformat într-o poftă ne bună de a citi ineptii. Totuși eu nu cred că aceasta va dura multă vreme“.

tății și urmașilor ei, eficacitatea lor ar fi trebuit să fie cu mult mai mică în poezia spaniolă a secolelor al XVI-lea și al XVII-lea. În Spania petrarchismul, la fel de răspândit ca și în alte părți în timpul primei jumătăți a secolului al XVII-lea, nu a pătruns și nu a domnit în cel anterior în mod atât de absolut și de tiranic ca în Italia și în Franța. Oboseala formelor este foarte departe de a fi vizibilă, la poezii din școala seviliană, de exemplu, în momentul în care încep să apară primele semne ale barocului. În ciuda acestui fapt, chiar poezia spaniolă este aceea în care exagerările culterane și căutarea de noi efecte au fost mai active; nu s-ar putea explica, deci, acest interes prin epuizarea petrarchismului, care își mai păstra încă pe atunci relativa prospețime. Trebuie să adăugăm că același fenomen se produce în arhitectură, unde formulele baroce par a fi adoptate înainte ca clasicismul pur să-și fi spus ultimul cuvânt și, în orice caz, înaintea eșecului sau a epuizării sale.

Este de asemenea cert că numeroși poeți critică, uneori, cu amărăciune, alteori cu ironie, genurile literare tradiționale. Adesea îi vedem bătându-și joc, ca Lope de Vega în *La Niña de plata*, de sonetele supraîncărcate de termeni grandilocvenți, care de fapt sfârșesc prin a nu spune nimic; sau, ca același autor în *Dorotea*, de pastoraletle în care păstorii sînt întotdeauna așezați pe o stîncă, în timp ce-și cîntă nefericirile. Dacă ironia trebuie interpretată ca un semn al exasperării, este firesc ca autorii să caute noi modalități de expresie; dar, care sînt genurile literare tradiționale pe care le-au abandonat scriitorii baroci și care sînt cele pe care le-au inventat? Critica sau satira nu sînt în aceste cazuri altceva decît un amuzament; iar aceiași poeți care își bat joc de pastoraletle, vor continua să le creeze urmînd canoanele tradiționale.

În sfîrșit, rezerva cea mai puternică pe care trebuie s-o opunem tentației de a explica barocul prin simpla dorință de originalitate, este observația că o astfel de explicație nu se poate referi decît la aspectul formal al operei de artă. Acest aspect nu este deloc de disprețuit și dovada cea mai bună este atenția pe care i-am acordat-o pînă acum, dar nu se confundă cu însăși opera de artă. Din

cele spuse anterior se va fi putut conchide că barocul se caracterizează printr-o serie de procedee care influențează asupra stilului ca și asupra concepției operei literare. În privința ultimului aspect, este vorba evident de o influență cu mult mai subtilă și mai difuză, inconștientă probabil sau, cel puțin, depinzînd în mică măsură de voința deliberată a scriitorului. Barocul devine astfel o *forma mentis*, o concepție despre lume și, prin urmare, influențează toate aspectele și toate manifestările artei. A reduce această nouă modalitate a spiritului la simpla dorință de a inventa expresii și de a crea surprize, înseamnă a o reduce la simpla artă poetică a Cavalerului Marino, poet mediocru, dar caracteristic, și a percepe din edificiul baroc doar o proiecție superficială, care nu ține seamă de a treia și cea mai importantă dimensiune a acestuia, care ne dă adevărata lui măsură.

2

## Platonismul

Pînă acum, n-am remarcat să se fi luat în seamă posibila explicație a fenomenului baroc, ca o consecință mai mult sau mai puțin îndepărtată a ideilor filozofice ale vremii. Cronologic, barocul coincide cu epoca luptei celei mai intense între ideile aristotelice și platonism. Nu ne propunem și nici nu ar fi util să facem aici procesul acestei importante cotituri a gîndirii moderne, care își așteaptă încă istoricul; dar nu se poate vorbi de arta barocă, ignorîndu-se unele date fundamentale, a căror corespondență cu idealurile estetice și cu tendințele stilistice ale timpului sînt destul de neliniștitoare.

Se știe că baza fizicii aristotelice se află în dualismul format de noțiunile de act și virtualitate. O ființă anumită poate exista; înainte de a exista însă este o posibilitate. Această virtualitate este, prin urmare, puțința de a fi și se traduce prin materia ființei, în timp ce existența este actul ei și se traduce prin forma ei. Trecerea de la puțință la act sau, cu alte cuvinte de la materie la formă, este mișcarea. Cu excepția lui Dumnezeu, toate ființele se compun,



invariabil, din aceste două principii. Materia, nedeterminată în sine, este aptă de a primi orice formă: dar o dată realizată și determinată forma, mișcarea ei este ireversibilă, și materia devine inaptă pentru a primi o a doua formă actuală.

Acest sistem, care se caracterizează prin disprețuirea metafizicii și negarea hotărîtă a realității categoriilor generale, stabilește, prin urmare, perfectă individualitate și unicitate specifică formei. Ființa este completă și vie în sine, independentă de orice implicație de ordin universal. Această părere, dominantă în timpul întregului Ev Mediu și în cea mai mare parte a Renașterii, și care a continuat să-și aibă credincioșii ei pînă foarte tîrziu după aceea, a fost obiect de controverse din ce în ce mai violente și mai obstinate, începînd cu secolul al XV-lea, epocă ce constituie adevărata renaștere a studiilor platonice. Totuși, în ciuda rivalității celor două concepții de-a lungul întregii epoci a Renașterii, formulele artistice și, ca să spunem așa, lumea apercptivă a artei continuă să fie aristotelică; atît în artele plastice cît și în literatură domină modelul filozofic conform căruia obiectul apare definit și delimitat de formă, care îi creează întreaga individualitate.

Fizica, sau mai bine spus, metafizica platonică o precedase în timp pe cea a lui Aristotel, care avea să-i servească drept răspuns și corectiv. Totuși, din punctul de vedere al conștiinței europene, care nu a avut revelația sistemului platonice decît foarte tîrziu, acesta venea să deschidă umanismului orizonturi total inedite, orizonturi care nici măcar nu au putut să fie intuite pînă atunci, din cauza ideilor lui Aristotel. Platonismul vine, prin urmare, să efectueze o revoluție inversă, ruînd sistemul care, din punct de vedere istoric, încercase să-l ruineze la rîndul său. Se înțelege și se cunoaște în linii mari, lupta crîncenă care s-a dat în jurul concepțiilor despre lume și suma dificultăților și opozițiilor de tip tradiționalist, care au întîrziat pătrunderea platonismului în păturiile intelectuale din Occident, pătrundere care, cu toate acestea, pare definitiv asigurată la sfîrșitul secolului al XVI-lea.

Ideile platonice se află în contrast cu fizica aristotelică și aruncă în continuare o lumină curioasă asupra viziunii artistice a barocului<sup>12</sup>. Este vorba, în primul rînd, de noțiunea fundamentală a filozofiei lui Platon, după care ideile sînt realități și chiar realități mai certe decît cele sensibile. Nu este necesar să ne adîncim prea mult în subtilitățile sistemului, pentru a ne da seama de modul în care acest punct de vedere avea să modifice fundamental concepțiile despre artă. Negînd obiectelor sensibile însușirea de realitate, platonismul le lipsea de tot ceea ce putea să trezească interesul față de ele și de tot ceea ce, din punctul de vedere al aristotelismului, le forma individualitatea și, în ultimă instanță, le asigura existența. Forma și materia lor, virtualitatea și acțiunea lor nu sînt altceva decît evocarea imperfectă a Ideii universale pe care pretindeau s-o reprezinte: iar artistul care și-ar pierde timpul să copieze obiecte reale, n-ar face decît copii după alte copii.

Dar există ceva și mai important. În *Republica*, același filozof arătase că senzațiile care includ în ele o contradicție sînt acelea care deschid cel mai mult drumul spre inteligibil. Pentru el, un anumit obiect poate fi în același timp greu și ușor, mare și mic, unic și multiplu, după cum este privit. Acest contrast și aceste posibilități variate ale unui singur obiect trezesc reflexia și, prin intermediul ei, inteligența deduce ideile generale și abstracte de greutate, mărime și de unitate. Ideea, adică adevărul ultim, apare, în felul acesta, ca o sinteză de antinomii. Este ușor de observat că prin intermediul revelației platonice se înțelege mai bine sensul dualismului baroc.

În ceea ce privește rezultatele artistice ale platonismului, este suficient să se știe, plecînd de la aceste idei, că o antinomie este posibilă în interiorul aceleiași unități și că obiectul nu este ceva unic și independent, ci o umbră ce copiază modele invizibile. Se va înțelege atunci că

---

<sup>12</sup> H. Hatzfeld, în *Comparative Literature*, I, (1949), p. 118—20, consideră, dimpotrivă, că barocul se bazează în primul rînd pe „un umanism formal aristotelic” și pe generalizarea principiilor Stagiritului.

forma este limitată și că, evocînd doar ideea de imperfecțiune, nu mai constituie același stimulent care îl seducea pe artistul imitator al naturii: artistul baroc, care reprezintă obiecte reale, nu se mai gîndește la acele obiecte, ci la ideea abstractă pe care ele o evocă și pe care avem posibilitatea s-o contemplăm nu direct, ci doar prin interpretarea intelectuală a simbolului ei vizibil. Evocarea ei va fi, conform celor spuse, cu atît mai elocventă și mai exactă, cu cît mai violentă este antinomia termenilor ce-o compun. Era firesc ca această nouă viziune despre lume, viziune universalistă ce tinde să facă prezent și fundamental invizibilul, și insuficient și arid sensibilul, să schimbe complet concepțiile, nu numai ale pictorilor, primi i interesați de sugestiile ei, ci a artiștilor în general.

Aceasta nu înseamnă că ar trebui să se caute un platonism „à la lettre” în principiile ideologiei baroce, nici să se presupună în fiecare artist baroc existența unui apărător al lui Platon și a unui dușman de moarte al aristotelismului. Numai că ideile platonice, atît de des discutate și controversate în toate mediile intelectuale, de-a lungul a două secole de mișcare umanistă, care avea nevoie de una dintre cele două baze, cea a stagiritului sau, aceea a maestrului său, au ajuns astfel să formeze un fel de strat de fond al conștiinței, să constituie un cod de criterii apercceptive, ce pregătea spiritele pentru a înțelege lumea într-un mod foarte diferit de cel tradițional. Ideile platonice, în calitate de concepții generale difuze sau, dacă se preferă, confuze, au făcut posibilă dezvoltarea acestei noi viziuni. Platonismul n-a oferit artei decît ideea, inconștientă poate, că obiectul artei este oarecum inaccesibil; că reprezentarea este un instrument și nu o finalitate; și că opera de artă constituie o apropiere de obiect și nu o contemplare a lui. De aici derivă noua viziune a formelor, concepute ca veșminte trecătoare ale unui adevăr permanent, a cărui natură nu dă naștere unor reprezentări directe. Este inutil, prin urmare, ca artistul să urmărească acest adevăr: pe de o parte, îi este inaccesibil și, pe de alta, există alte mijloace de a-l evoca, superioare imitației. Litera-



tura nu pretinde să exprime adevărul, ci să găsească mijloace apte să-l sugereze. Când Cavalerul Marino spune, pentru a descrie o furtună în largul mării, că

*valul a crescut atât de înalt încît constelația Ciinelui  
a putut să-și potolească setea,  
și Corabia din Argos, pe un cer nesigur,  
a riscat să-nfrunte o altă furtună,<sup>13</sup>*

intenția poetului nu poate fi de tip imitativ-reprezentativ, ea înțelegîndu-se doar într-o artă care, renunțînd la exprimarea adevărilor imediate, caută în ele echivalențe cu universul transcendent al imaginației și ideilor.

E bine, totuși, să avem în vedere că nici importanța platonismului în literatură nu trebuie apreciată în mod exagerat. Lupta între platonism și aristotelism a fost aproape generală, desigur, și a avut o importanță considerabilă în istorie și în gândire; dar nu înseamnă că triumful celui dintîi a fost atât de categoric și de sigur, încît să impună lumii un nou mod de a vedea și de a gândi. Cu atât mai puțin dorim, la rîndul nostru, să pretindem că ar fi unicul izvor al barocului; ba chiar înclinăm să credem că nu este vorba tocmai de ceea ce am numi un izvor, ci mai degrabă de o atmosferă propice, de un teren perceptiv maturizat de către platonism. Legătura acestuia din urmă cu fenomenul baroc ar putea foarte bine să nu fie o relație de la cauză la efect; dar este cert că există între ele corespondențe care cu greu ar putea fi puse pe seama întîmplării și care par să indice o stare de spirit colectivă, o evoluție generală care, contopind teme de proveniență diferită, face posibile interpretările contradictorii.

Cît privește importanța acestor idei și profunzimea influenței lor, este mai probabil că ar trebui să se țină seama, pentru uzul lecturii, de imensa răspîndire în spațiu

---

<sup>13</sup> Marino, *L'Adone*, I, 121:

*Potè tant'alto quasi il flutto sorse,  
la sua sete ammorzar la cagna estiva,  
e di nova tempesta a rischio corse,  
non ben sicuro in ciel, la nave argiva.*

a unor lozinci de mare popularitate și universal cunoscute ale platonismului, decît de acțiunea erudiților și comentatorilor. Împrejurările curente ale vieții sociale, limbajul, figurile de stil se impregnează treptat de idei filozofice, fără ca cineva să se preocupe de proveniența sau coerența lor. Desigur că aceste idei, în modul în care se traduc în mentalitatea colectivă, sînt lipsite de profunzime, dar nu este mai puțin adevărat că ajung să influențeze profund viziunea cosmică a colectivității însăși și, prin contaminare, universul artistic. Secolele de gîndire comună, servindu-se de aceleași formule logice, nu trec fără să lase urme, mai numeroase decît se crede în general; și presupunem că urme de felul acesta sînt și cele care au contribuit la dezvoltarea idealurilor baroce, sprijinindu-le pe idei de proveniență platonice.

Reminiscențe de acest gen sînt frecvente în expresiile literare ale tuturor timpurilor, și în primul rînd, în literatura barocă. Așa, de pildă, pentru noi, aristotelismul a murit de mult. Totuși, literatura și uneori limbajul curent continuă să păstreze din capitalul lui un anumit număr de idei de bază, pe care le-am putea considera foarte bine mituri, la care ne referim în mod mecanic fără a le percepe cu conștiința, niște formule goale, a căror semnificație inițială și exactă ne scapă și care, de altfel, este lipsită de interes. Ce anume vrea să-i spună Hamlet Umbrei tatălui său, cînd o întreabă de ce s-a întors, „să viziteze palidele raze ale lunii?”<sup>14</sup>. Oamenii au încetat să-l citească pe Aristotel, și un pasaj ca acesta nu este suficient pentru a ne putea convinge că Shakespeare continua să-l citească. Dar ideea pe care o exprimă ca și cuvîntul „sublunar” aparțin sistemului aristotelic, conform căruia cerul este perfect liniștit și etern fericit dincolo de lună, iar furtunile și calamitățile au loc numai sub acest nivel. Ce sens are imaginea, atît de frecventă la toți poeții baroci și mai ales la cei spanioli, conform căreia

<sup>14</sup> Shakespeare, *Hamlet*, I, 4. Cf. Quevedo, *El Rómulo de Virgilio Malvezzi* în *Obras*, vol. I, Madrid 1852, p. 115; „Interesul începe în sublimul concav lunar”; și Marino, *L'Adone*, I, 141:

cite ținuturi inferioare trebuie să străbată  
cu piciorul lui înghețat ca să descopere luna.

toate obiectele ce exercită vreo influență sau atracție asupra sufletului poetului, sînt privite ca centru al acestuia? Tasso deja spunea: „Cum se îndreaptă focul spre cer prin natura lui”<sup>15</sup>. La Shakespeare: „Lut greu tîntoarce, regăsește-ți centrul!”<sup>16</sup>. Lope de Vega îndrăgostit, vizitează ruinele din Sagunto ca pe un centru al pămîntului, iar Cervantes face din Dumnezeu centrul tuturor sufletelor<sup>17</sup>. Este vorba de alt capitol al fizicii aristotelice, după care fiecare din cele patru elemente, apă, pămînt, aer și foc, aspiră, prin intermediul unei mișcări proprii și naturale, spre zona sau centrul care îi este propriu.

Dacă aristotelismul pătrunde atît de adînc, nu numai în conștiința lumii occidentale, ci și în subconștient, în limbaj și chiar în obiceiuri, același lucru se poate spune despre Platon. Este cunoscută deosebita răspîndire, de care s-a bucurat, de-a lungul secolului al XVI-lea, ideea sa a perechii primordiale Eros-Anteros, idee care a dat naștere la numeroase interpretări poetice de tip Petrar-chist și care s-a perpetuat în limbajul curent al tuturor popoarelor europene în expresia „jumătatea mea”, cu care este desemnată soția — Anteros.<sup>18</sup> Este cunoscută de asemenea imensa rezonanță a conceptului Ideii platonice și a umbrei care o proiectează în realitate; iar mai sus am indicat cîteva imagini literare ale teoriei sale a prezenței sufletului divin în om. Exemplele s-ar putea înmulți cu ușurință. Mai demult încă s-a observat că viziunea filozofică a lui Gracián este un fel de platonism nuanțat de creștinism, deși nu în mod sistematic și cu o anumită implicație a unor reminiscențe aristotelice<sup>19</sup>. Balducci, precursor baroc al modernei imagini a lui Don Juan, se folosește de umbrele platonice pentru a-și justifica mul-

<sup>15</sup> T. Tasso, *La Gerusalemme liberata*, VII, 79.

<sup>16</sup> Shakespeare, *Romeo și Julieta*, II, 1. (Trad. de Virgil Teodorescu, E.L.U., București 1964).

<sup>17</sup> Cervantes, *Persiles y Segismunda*, III, 1.

<sup>18</sup> Cf. G. Gouggenheim, *La déchéance d'un terme platonicien: „ma moitié”* în *Festschrift Ernst Gamillscheg*, Tubingen 1952, și de asemenea R. V. Merrill, *The Périade and the Androgyne*, în *Comparative Literature*, I, (1949), p. 97—112.

<sup>19</sup> Karl Vosler, *Introducción a Gracián*, în *Revista de Occidente*, CXLVII (1935), p. 347. Multe aspecte ale platonismului la Cervantes, *Galatea*, IV.



tiplele legături amoroase, cu pretextul special de a căuta în fiecare dintre ele ideea divină pe care îi era imposibil s-o atingă<sup>20</sup>. În sfârșit, Cyrano de Bergérac, adversar înverșunat al lui Aristotel, poate din ură față de Universitate, vrea să demonstreze că „totul se află în tot; adică în apă, de pildă, există foc”<sup>21</sup>. Plecînd de la principii atît de paradoxale, nu se putea ajunge la alte rezultate decît acelea menționate pînă acum.

Dacă Cyrano este platonice, de ce n-ar fi și Velázquez? Nu avem atestări ale cunoștințelor sale filozofice; dar ideile platonice impregnau într-o asemenea măsură atmosfera în care acesta evolua, încît ar fi aproape imposibil să înțelegem, fără să ne referim la ele, versurile pe care i le închină Quevedo în misteriosul său poem *Penelulul*. Pentru a le interpreta, este necesar să avem în vedere două împrejurări deosebite. Pe de o parte, Quevedo care se credea și el pictor uneori, avea excelente cunoștințe tehnice, încît putea să vorbească de procedeele revoluționare ale lui Velázquez, ca un adevărat cunoscător. De altfel, acest fapt nu este o excepție: și Lope de Vega avea înclinație spre pictură, și l-am surprins deja imitînd procedeele plastice într-unul dintre sonetele sale; iar Góngora este autorul sonetului bine cunoscut, în memoria lui El Greco. Pe de altă parte, indicațiile lui Quevedo trebuie să fie înțelese în lumina concepțiilor platonice. Dacă adăugăm la acestea tehnica bazată pe masele de culoare și pe excluderea formelor, atît de caracteristice artei lui Velázquez și barocului plastic în general, nu mai rămîne nici un mister. Prin tine, spune poetul, adresîndu-se penelului,

prin tine marele Velázquez a putut  
pe cît de priceput pe atît de ingenios,  
în așa fel să dea viață frumosului,  
în așa fel să dea morbidului simțire  
cu petele distanțate [de culoare];  
incît sînt adevăr la el, nu aparențe.  
Dacă pictează sentimente

<sup>20</sup> F. Balducci, *Le Rime*, Roma 1645, vol. I, p. 6.

<sup>21</sup> Cyrano de Bergérac, *L'autre Monde*, p. 57.

pe pinza ușoară  
fuge de siluetă vopsea, conturul  
se refuză mîinii;  
și dacă în copie neadevărată  
pictează vreun chip, și încă viu  
nu-i poate lăsa „colorismul”,  
[este pentru că] într-atît a rămas  
de asemănător  
încît se dezmințe a fi fost pictat și imaginii  
pe care o imită în oglindă ți-l atribuie.

Doar expresia „lo colorido” pare surprinzătoare<sup>22</sup>. E posibil să se fi servit de ea, în lipsa altui termen mai potrivit pentru a exprima noțiunea de „colorism” pe care limbajul timpului său nu-i permitea s-o folosească: adică, este vorba de un termen inventat tocmai pentru a desemna noua tehnică picturală a lui Velázquez, care constă în a picta doar prin intermediul culorii, excluzînd formele și contururile.

Dacă admitem această interpretare, ideea lui Quevedo este pur platonicească. Arta lui Velázquez, după el, este atît de perfectă, încît nu creează aparențe vane, „umbre”, ci reprezintă însăși ideea, suprema realitate care pînă atunci scăpa simțurilor. Dacă reprezintă pasiuni, făcînd abstracție de volumele sau reliefurile formei, și dacă pictează portrete prin intermediul unui „colorism”, care, în mod instantaneu, insuflă viață personajelor sale, opera lui nu pare a fi pictură, ci reflexul realității în oglindă. Acest rezultat se datorează tehnicilor specific baroce care resping formele și reliefurile și se servesc de mase și de culori. E probabil, deci, ca tocmai Quevedo să fi fost primul care a înțeles clar, nu numai importanța exactă pentru baroc a sugestiilor platonice, dar și ceea ce am numi principiile sale wolffliniene — rezultat de două ori surprinzător, care se explică prin dubla sa calitate de poet și de pasionat pentru arta plastică<sup>23</sup>.

<sup>22</sup> Quevedo, *El Pincel*, în *Obras*, vol. III, Madrid 1871, p. 316—17. Aceste versuri apar cu semnele de punctuație greșit puse în toate edițiile, astfel încît par incomprehensibile, după cum și sînt considerate în general.

<sup>23</sup> Se poate adăuga, printre elementele care au contribuit la stabilirea viziunii dualiste a barocului, dualitatea firească pe

Considerăm, deci, că platonismul, asemenea tendinței de a căuta originalitatea expresiei, a contribuit la asigurarea prosperității barocului, dar că acesta din urmă nu este efectul său. Originile lui trebuie căutate în ceva mai profund, în însăși situația spirituală a lumii europene la sfârșitul Renașterii și în straturile de gândire pe care această mișcare le adăugase conștiinței istorice a omului.

Pentru a putea măsura amploarea și natura problemelor în discuție, ar fi necesară o întreagă istorie a Renașterii. Desigur că nu este posibil să o întreprindem aici, nici chiar sub formă de rezumat sau de viziune de ansamblu. Dar este absolut necesar să semnalăm, cel puțin, că pe toate planurile, victoria spiritului promisă de Renaștere sfârșește în înfrângere și îndoială: numai în artă și în literatură situația se schimbă; dar schimbarea are loc tot mai în virtutea aceleiași înfrângeri și acelorași îndoieli. Ar fi relativ ușor să se facă inventarul acestor înfrângeri, deși ar fi vorba de o viziune foarte superficială, care simplifică în mod obligatoriu aspectele și importanța problemelor.

Filozofia, care începuse prin a-i ridica altare lui Platon, se epuizează timp de două secole într-o luptă înversunată din care Aristotel va ieși învins, dar numai atunci când va fi prea târziu pentru Platon. În morală, cazuistica secolului al XVII-lea pare să dea tonul și reprezintă o victorie foarte relativă și apreciată în mod inegal. În același timp, tipul de virtute socială, idealul pe care îl propunea Renașterea, cürteanul, a dispărut de asemenea; și în locul lui apare „el discreto” sau „honnête homme”-ul, care aspiră, asemenea cürteanului, să fie cîte puțin din toate, dar cu deosebirea că nu vrea să se angajeze în adîncime în nimic. Pe terenul gândirii politice, o întreagă

---

care o conține orice figură de stil. Încă de la Quintilian s-a atras mereu atenția asupra sensului dublu al imaginii, în care mulți critici ai Renașterii disting corpul sau cuvîntul și sufletul sau intenția. Dar, deși este vorba de un concept universal, nu există în el ideea de antinomie caracteristică barocului.



serie de teoreticieni și scriitori de la Boétie la Bodin și Iunius Brutus, fac să se clatine vechiul edificiu al monarhiei de drept divin, atacînd „supunerea voluntară“, punînd bazele „republicii“ monarhice și susținînd dreptul libertății împotriva tiraniei.

Ar fi inutil să insistăm în ceea ce privește religia, asupra gravității rănii pe care tocmai o lăsase în conștiințe sciziunea lui Luther și a celorlalți reformatori. Luther, care separa cerul de pămînt și propunea un nou mod de a trăi, care să elimine preocuparea salvării și teama de transcendent, trezește spiritul și toate poftele simțurilor unei lumi pămîntene ce respinge îngerii și ocolește gîndul remușcării. Aceasta nu înseamnă că în concepțiile sale, omul nu mai acordă interes cerului; dar pretenția lui este aceea de a-l lăsa pe Dumnezeu să acționeze în felul lui și, în ceea ce-l privește, să fie lăsat să acționeze ca om, adică să păcătuiască în mod liber. „Quia hominum“, pentru că sînt om, este o dezvinovățire anticipată care anulează gravitatea păcatului<sup>24</sup>. Odată înlăturate obstacolele care barau drumul poftei și împodobit cu flori și promisiuni, alegerea acestui drum impunea mai multă deliberare, pierzînd în același timp ceva din gravitatea etică pe care o avea atunci cînd spiritul își reprezenta în întreaga lor amploare pericolele respectivului drum.

Literatura și umanismul n-au scăpat de această criză generală, care încheie secolul al XVI-lea. Principiul de autoritate atît de discutat pe toate planurile pe care tocmai le-am semnalat, a suferit primele sale discreditări, din partea gînditorilor și a scriitorilor. După o perioadă de euforie, în care tot ce venea de la antichitate părea demn de admirație, aceiași autori încep să privească lucrurile mai de aproape, să se îndoiască de meritul anumitor autori și al anumitor tehnici tradiționale sau, mai general, de perenitatea atribuită descoperirilor clasicismului. Aceeași poezie a anticilor, care pentru Boccaccio era „o știință stabilă și fixă, bazată pe lucruri eterne“,

<sup>24</sup> P. Coton îi atribuie lui Luther fraza: „pentru că sînt om, pot cădea pradă beției, vanității, erorii“; nu știm dacă figurează textual în operele reformatorului.

aceeași „insuperata vetustas“ care, după Coluccio Salutati, descoperise deja tot ce se putea descoperi,<sup>25</sup> și-au pierdut deja caracterul de izvor nesecat și de panaceu.

Nu vrem, cu aceasta, să exagerăm importanța criticilor care se aduc astfel antichității. Nu trebuie să se piardă din vedere faptul că totul continuă să se bazeze pe o perfectă cunoaștere a antichității, care este, ca și înainte, izvorul inițial, chiar dacă a încetat să mai fie unicul. Este vorba, prin urmare, de o dispută de familie mai degrabă decît un război civil. Cu toate acestea, există o mare diferență între idolatria antichității propriie Renașterii și cultul pe care continuă să i-l păstreze barocul.

Toate aceste constatări nu formează tabloul situației baroce, ci doar umbrele tabloului. În realitate, nici una dintre aceste tendințe nu reușește să anuleze tradiția, ci dimpotrivă, servește pentru a atrage atenția asupra pericolelor și, în consecință, pentru a întări poziția tradițională. Biserica își reorganizează forțele și învinge teribilă încercare a Reformei, grație ritmului ofensiv și întreprinzător al Contrareformei. Statul absolut se întărește, în ciuda eforturilor gînditorilor politici, devenind, cu Ludovic al XIV-lea, o putere pe cît de reală, pe atît de respectată. Pentru scriitori, capitalul clasic nu și-a pierdut nimic din puternica lui atracție.

Există, totuși, o gravă noutate în toată această situație; și noutatea constă în aceea că pe toate planurile întîlnim prezența dublei conștiințe a contrariilor care se înfruntă, teza alături de antiteză, dezbaterea liberă, care minează lent dar ineluctabil autoritatea. Această ciudată ambiguitate este rezultatul cel mai sigur al Renașterii și ar fi inutil să-l căutăm în orice altă epocă anterioară barocului. Puterea publică, autoritatea Bisericii, filozofia oficială reprezentată de Universități, critica „oficială“ (termen modern, inventat tocmai pentru a răspunde acestei noi necesități) se străduiesc inutil să oprească propagarea periculoasă a noului germen, care îl caracterizează mai bine decît orice altă trăsătură de caracter pe omul modern, și care este îndoiala.)

---

<sup>25</sup> Cf. Giuseppe Toffanin, *Storia dell'umanesimo*, Bologna 1950, vol. I—III.

Este evident că îndoiala a însoțit din prima clipă conștiința și că a existat, deci, dintotdeauna; dar niciodată n-a fost, așa cum s-a întâmplat începînd cu secolul al XVI-lea, forma generalizată a gândirii și catalizatorul tuturor experiențelor intelectuale.

Interesul ei psihologic, valoarea ei filozofică au fost menționate încă din antichitate; iar prima sa definiție o aflăm deja la Aristotel<sup>26</sup> — deși, ca să spunem adevărul, pare destul de insuficientă. Au fost chiar filozofi ca Protagoras, care au ajuns să afirme că în natură există doar îndoială și că totul se poate pune la îndoială chiar și însăși îndoiala<sup>27</sup>. Dar este vorba, în aceste cazuri, de îndoiala filozofică și metodică, ce se ivește din necesitatea de a examina și compara înainte de a hotărî sau alege, acea îndoială din care sfîntul Augustin făcea metoda libertății, și Descartes, metoda rațiunii.

Îndoiala metodică nu îmbracă trăsăturile caracteristice ale unei drame, din moment ce este vorba de un calcul, adică de o operație pur intelectuală. Alteori aceeași îndoială atinge forme care o apropie cu mult mai mult de conflictul interior, forme ce afectează mai mult sau mai puțin grav psihologia individului. În aceste cazuri, interesează mai puțin valoarea intelectuală a conceptelor care se înfruntă în imaginație, cît mai ales caracterul dramatic al reprezentării lor. „Pe de o parte, fazele ei (ale îndoielii — n.n.) se supun unor mișcări oscilatorii continue, unor neîncetate pendulări, în timpul cărora subiectul este incapabil să discearnă motivele care i-ar putea determina opinia sau decide acțiunea; pe de altă parte, este chinuitoare și însoțită de o stare afectivă care poate varia de la simpla indispoziție pînă la neli-niștea cea mai intensă”<sup>28</sup>. Această definiție a îndoielii

<sup>26</sup> Aristotel, *Tópicas*, VIII, 11, 16; și *Refutación de los sofistas* 33, 4.

<sup>27</sup> Seneca, *Epístolas*, 88. Despre îndoiala filozofică, cf. de exemplu Arthur James Balfour, *A defense of philosophic doubt, being an essay in the foundations of belief*, Londra 1879.

<sup>28</sup> Dr. P. Sollier, *Le doute*, Paris, 1909, p. 4.



afective, care poate servi la definirea personajelor lui Racine, arată clar caracterul de luptă, de „conflict între reprezentările, sentimentele sau tendințele” victimei.

În privința definirii neuropatologice a acestei variații de înțoială, nu credem că ar exista un acord între cei care au studiat-o. După Freud, este vorba de sentimentul cel mai adînc, pe care el îl numește frică instincțională; dar psihanaliștii nu par să fi acceptat acest punct de vedere al maestrului, cu umanitatea înregistrată în alte cazuri. Uneori,<sup>29</sup> cercetătorii merg dincolo de Freud, pînă la Kierkegaard, care vedea în același fenomen un fel de sensibilitate intelectuală ce provine din dualitatea fundamentală a sufletului și din oscilațiile lui între doi poli opuși<sup>30</sup>. Ideea pe care o exprimă Kierkegaard, că „neliniștea se naște în mod unic din existența spiritului”, adică, fără interferențe cu realități exterioare, se potrivește perfect cu constatarea sfîntului Ioan Crisostomul, „nemo laeditur nisi a se ipso”. Este vorba așadar de un proces psihologic, care se bazează pe conflicte interioare, și care nu așteaptă vreun semnal din afară pentru a-și asigura declanșarea. Psihanaliștii îi cunosc foarte bine formele patologice, aceste neliniști și angoase, care, chiar și atunci cînd nu ating nivelul patologic, sînt un semn al sensibilității moderne.

Neliniștea este unica pasiune istorică a omului; adică, este unica ce nu se trage din capitalul primitiv și aperceptiv, ci a crescut odată cu el, începînd dintr-un moment anumit al trecutului său. Originea ei trebuie căutată în nesiguranța generală a spiritului european, în momentul istoric în care, ca o consecință a Renașterii umaniste și a Reformei, a dispărut principiul de autoritate, lăsîndu-i-se individului, nepregătît pentru această funcție nouă, nu numai posibilitatea, dar și libertatea de a se folosi de liberul său arbitru. Nu toți oamenii s-au născut pentru a

<sup>29</sup> De exemplu, la Juliette Boutonier, *L'angoisse* (teză de doctorat), Paris 1945, Cf. și J. López Ibor, *Angoisse, existence et vitalité*, în *L'évolution psychiatrique* 1950, p. 263—92.

<sup>30</sup> S. Kierkegaard, *Le concept d'angoisse*, traducere de P. Tisseau, Paris 1936, p. 61: „Dacă omul ar fi înger sau animal, n-ar cunoaște neliniștea. Fiînd o sinteză, este capabil s-o încerce”.

alege, nu toți știu ce vor, nu toți sînt dispuși să-și poruncească și să asculte de ei înșiși. Condamnați de evoluția istorică a Occidentului să nu mai poată crede, invitați, prin forța tradiției, să nu încedînteze altora dificila misiune de a gândi, oamenii din Europa și în urma lor, treptat, și alții, au rămas cu zbuciumul unui liber arbitru inutil și mai mult decît inutil, periculos. Eliberarea individului, opera comună a umanismului și a Reformei, este o eliberare numai printr-unul dintre aspectele sale, în timp ce din alte puncte de vedere seamănă mai mult cu o abandonare; și această senzație de abandonare, de lipsă de coeziune cu societatea, este poate frica instinctuală la care se gîdea Freud și care l-a dus pe omul modern la impasul neliniștii<sup>31</sup>.

Această evoluție nu era imprevizibilă și nici neprevăzută; ci, dimpotrivă, a fost prevăzută aproape din momentul în care urma să se producă. Prima moștenire a Renașterii în agonie este finul surîs sceptic al lui Montaigne; iar Montaigne știa că surîsul său ascunde sentimentul unei înfrîngerii, că cea dintîi libertate a omului este primul simptom al dezagregării sale. „Vulgul, spune el, nu se bucură de facultatea de a judeca lucrurile în sine, ci se lasă tîrît de întîmplare și de aparențe; și de îndată ce i s-a pus în mină îndrăzneala de a disprețui și cenzura părerile pentru care avusese cel mai mare respect, cum ar fi acelea referitoare la salvarea lui, și de îndată ce s-au pus la îndoială cîteva paragrafe din religia sa, imediat va privi cu aceeași nesiguranță toate celelalte părerii care nu avuseseră nici o bază sau prestigiu în ochii lui”<sup>32</sup>. Răul nu constă în faptul că poporul s-ar lăsa exaltat și ar ceda neliniștii și tentației golului; dar gînditorii înșiși devin victime ale seismului care a dus la prăbușirea edificiului opiniilor cu greu ținute în frîu de credință și autoritate.

<sup>31</sup> Trebuie să adăugăm că acest rezultat este, am spune, polul negativ al procesului produs de pierderea autorității. Partea pozitivă, care interesează mai puțin aici, ar fi constituită de apariția ideii de progres, care este atestată pentru prima oară foarte pregnant la Galileo, *Dialogo de' massimi sistemi*, și se afirmă cu insistență de-a lungul polemicii între Antici și Moderni.

<sup>32</sup> Montaigne, *Essais*, II, 12.

Montaigne însuși, om al timpului său, nu poate gândi decât asemenea contemporanilor săi: mai bine decât ei, cu mai multă luciditate, dar cu viziunea proprie secolului său, care dă tiparul absolutei neîncrederi în valorile universale. Montaigne știe că „a fi filozof înseamnă a te îndoi”<sup>33</sup> și că „nehotărârea este viciul cel mai comun și mai evident al naturii noastre”<sup>34</sup>; că, pe scurt, „sîntem; nu știu cum, dubli în interiorul nostru, ceea ce face să nu credem ceea ce credem și să nu ne putem lipsi de ceea ce respingem”<sup>35</sup>. Mai știe, desigur, că misiunea cea mai chinuitoare a inteligenței este aceea de a decide între alternativele îndoielii<sup>36</sup>; dar faptul că știe nu-l împiedică să o încerce în același timp cu ceilalți.

Montaigne este unul dintre primele și cele mai strălucite exemple ale influenței îndoielii asupra gândirii. Se știe care este atitudinea lui. Odată înlăturate barierele autorității, individul își poate imagina că libertatea cea mai absolută se află la îndemîna sa și că nu-i mai rămîne decât să se folosească de această cucerire. Dar, la ce servește această cucerire? Montaigne a avut de o mie de ori ocazia să constate că aceleași mijloace duc la rezultate contrare sau că mijloacele cele mai opuse ajung să producă același rezultat. Distracția sa preferată este să vîneze antinomiile rațiunii și nedreptățile libertății. Le observă, le notează și zîmbește ca de o glumă a destinului. Și pentru că i-a fost răpită posibilitatea de a interveni, se mulțumește să fie spectator. O astfel de îndoială este prețul libertății sale. I se poate pune capăt, prin intermediul alegerii, cea mai liberă și mai personală care s-ar putea imagina; dar alegerea este sfîrșitul libertății și în același timp al îndoielii.

Această mare descoperire — nu știm încă dacă este o victorie sau o înfrîngere și generalizarea ei inconștientă formează originalitatea și explică instabilitatea lumii moderne, o lume fără stăpîni și zei, obligată să-și caute drumul prin intermediul intuiției individuale, fără să dea

<sup>33</sup> Montaigne, *Essais*, II, 3.

<sup>34</sup> *Ibidem*, II, 1.

<sup>35</sup> *Ibidem*, II, 16.

<sup>36</sup> *Ibidem*, II, 17.



atenție glasului profeților sau competenței ghizilor. Această lume, abandonată ei înseși, care și-a părăsit vechiul drum fără să știe încă încotro se îndreaptă, nu poate înainta pe noul său drum decât privind mereu înapoi, unica sa garanție de stabilitate, dar o garanție pe care, treptat, o pierde tot mai mult. Privind înapoi și mergînd înainte, omul modern este, înainte de toate, o dramă, un conflict continuu între două posibilități care se pot repeta sau pot varia, dar oare vor rămîne mereu două?

Prin urmare, nu este o simplă întîmplare faptul că pe aceeași îndoială se bazează și cartezianismul. Se poate considera că raționalismul lui Descartes a fost mai mult sau mai puțin discreditat de noile concepții filozofice, dar aceasta interesează cel mai puțin; pentru noi este important că acest sistem a fost reprezentativ pentru noile orientări spirituale care își croiesc drum în plin baroc și care se nasc, prin urmare, din aceleași preocupări. Am arătat deja că îndoiala pe care o studiază Descartes este filozofică; totuși, continuă să prezînte analogii cu îndoiala afectivă, cînd consideră, de pildă, că prezența ei este un chin și identifică certitudinea cu fericirea<sup>37</sup>.

Această opinie care a fost exprimată și de Montaigne, va fi repetată de Pascal<sup>38</sup>. Marele moralist recunoaște, la rîndul lui, asemenea lui Corneille, existența „luptei interne a omului între rațiune și sentimente” și știe că antinomia sufletului îi afectează posibilitățile într-un mod atît de geometric proporționat, încît „nu poate exista fără război, din moment ce nu poate avea pace cu una, fără a avea război cu celelalte, astfel încît mereu este scindat și îndreptat împotriva lui însuși”<sup>39</sup>. Se știe că Pascal insistă foarte mult asupra „acestei duplicități a omului”<sup>40</sup>.

---

<sup>37</sup> Descartes, *Discours de la méthode*, III.

<sup>38</sup> Pascal, *Pensées*, ediție de L. Lafuma, Paris 1931, p. 30. „Este deci o nenorocire aceea de a te îndoii, dar este o datorie indispensabilă de a cerceta în îndoială”. Cf. *Ibidem*, p. 26: „Nu-mi inspiră decât milă cei ce se zbat în mod sincer în această îndoială, cei care o privesc ca pe ultima dintre nenorociri și care nu cruță nimic pentru a se elibera de ea”.

<sup>39</sup> *Ibidem*, p. 144.

<sup>40</sup> *Ibidem*, p. 145.

urmînd îndeaproape, uneori, indicațiile lui Montaigne, pentru a dovedi că, pe baza ei, sufletul omului închide un mister și că duplicitatea aspirațiilor lui, unele atît de legate de satisfacțiile materiale și celelalte atît de pur spirituale, nu-și poate găsi explicația decît în dogma căderii și a păcatului originar<sup>41</sup>.

Pentru toți acești autori ca și pentru Tirso de Molina, evitarea îndoielii este primul pas spre fericire. Oamenii Renașterii, asemenea unor ucenici vrăjitori, nu știau încă ce forțe puternic destructive puneau în libertate; și nici nu puteau să știe, căci pentru ei îndoiala era ceva nou, necunoscut încă. Ar fi interesant, din acest punct de vedere, să comparăm celebrul episod al cupei vrăjite din poemul lui Ariosto și *Curiosul impertinent* de Cervantes, ce pare să plece de la aceeași sugestie.

La Ariosto, Rinaldo se află antrenat într-o aventură în care are posibilitatea ca, bînd dintr-o cupă vrăjită, să afle dacă femeia iubită îi este sau nu credincioasă: cînd femeia nu-și respectă datoria conjugală, cupa își varsă conținutul înainte de a ajunge la gura aceluia care o ține în mînă. Rinaldo respinge tentația: e mai bine să crezi fără să cercetezi, căci a cerceta înseamnă a te îndoii. Dacă demonului interior i se permite să-și exprime ezităările, se poate spune că, virtual, bătălia a fost pierdută. Atitudinea lui Rinaldo este exemplară din punctul de vedere al Renașterii și al moralei sale, nu numai pentru că paladinul refuză să cerceteze, ci pentru că acest refuz nu lasă urme în conștiința sa, nu deschide nici o ușă închipuirilor interzise: tentația a trecut pe deasupra lui fără să-l atingă, iar îndoiala n-a găsit un teren favorabil pentru a-și arunca sămînța.

<sup>41</sup> Trebuie adăugat că și atunci cînd nu există îndoială propriu-zisă, este la fel de evidentă axioma dublei personalități, sau, mai bine spus, a duplicității a tot ceea ce în mod normal s-ar putea considera unitate. Iată de pildă morala lui La Rochefoucauld care întrezărește pretutindeni două aspecte, unul vizibil și altul secret, ale unității sufletului, sau doctrina lui Galileo, condamnată de Biserică, și care postula despărțirea și totala independență a fizicii și a teologiei ca și cum ar fi fost posibilă existența unui dublu adevăr.

Față de înțelepciunea lui Rinaldo, ar trebui să observăm în afară de exemplul menționat deja, al *Condamnatului pentru îndoială*, pe acela al *Curiosului impertinent*. Acest personaj, pregătit deja de mentalitatea barocă pentru a admite în spiritul său orice idee ca virtual posibilă și demnă de a fi examinată, nu găsește nici un mijloc de a se opune obsesiei sale. Vrea să știe dacă soția îi este fidelă; adică, simte deja în el, spontan, neliniștea pe care Rinaldo ar respinge-o, chiar și atunci când ar fi justificată de comportarea ei. Soția îi este credincioasă în mod efectiv dar, dacă tentația ajunge să-i contamineze voința, care va fi rezultatul? Caracteristic este faptul că însuși Curiosul cunoaște perfect riscurile curiozității, dar microbul neliniștii a pătruns deja atât de adânc în sufletul său, încât, asemenea personajelor lui Racine, nu-i mai rămîne decît să pună capăt îndoielii, chiar dacă astfel ajunge la catastrofă<sup>42</sup>. Ca efect al unui contrast tipic baroc, curiozitatea lui nesănătoasă se liniștește doar atunci cînd într-adevăr este înșelat: dualitatea barocă arată, prin intermediul unui contrast evident, că îndoiala intervine fără motiv și dispăre cînd ar fi avut motive să existe<sup>43</sup>.

## 5

### *Soluțiile îndoielii*

Impotriva relelor pe care le provoacă îndoiala, două soluții par posibile: cea a violenței și cea a rațiunii. În privința celei dintîi este vorba de a se impune o soluție care să nu aibă în vedere aspectul logic al antagonismului și care caută o ieșire din impas, făcînd abstracție de silogism. Este o metodă antirațională și, prin urmare,

<sup>42</sup> Curiosul impertinent are o paralelă în Franța, în persoana lui Alvare, în *Zaide* de D-na de La Fayette. Asemenea Curiosului, Alvare este prizonierul unei gelozii pe cît de neliniștitoare pe atît de neîntemeiată; iar neliniștea lui constantă, care îi transformă dragostea într-o manie a persecuției, sfîrșește prin a spulbera iubirea doamnei sale.

<sup>43</sup> Este curios să observăm că între orgolioasa liniște a Renașterii și îndoiala distrugătoare a barocului, Tasso are o poziție



eficace doar în anumite cazuri sau, mai bine spus, imposibil de a fi redusă la un sistem. Un mijloc caracteristic de a ieși din îndoială fără a ține seama de exigențele raționaliste este, în avangarda ofensivei religioase împotriva îndoielii, cunoașterea mistică. Nu este efectul unei simple întâmplări abundența literaturii mistice în timpul celei de-a doua jumătăți a secolului al XVI-lea și al secolului următor<sup>44</sup>. În arta literară, poate fi de asemenea considerată ca o metodă antirațională modalitatea stilistică a conceptului care se bazează pe violența datelor antinomice și pe lipsa de scrupule în fața obiecțiilor rațiunii.

Totuși, soluțiile de acest fel sînt mai mult o excepție. În general, rațiunea pare să fi fost maniera preferată de a combate situația de dezechilibru pe care o creează îndoiala. De rațiune se slujește Bossuet, pentru a respinge erezia și prin intermediul rațiunii umple Descartes golul, cu unele certitudini filozofice. Aceeași rațiune, pe care am putea s-o numim, aici, rațiune clasică, a încercat să se opună, în literatură, exagerărilor provocate de libertatea excesivă a imaginației.

Boileau, reprezentantul cel mai tipic al acestei literaturi raționaliste, este, ca și Bossuet, dușmanul îndoielii. La ea se referă, neîndoielnic, deși o numește în mod curios Echivoc, în satira XII, în care încearcă să-i pună

---

intermediară. Pentru îndrăgostiții săi, gelozia este stimulent, iar Armida îl inspiră ca atare (*La Gerusalemme liberata*, V, 70).

*Amoru-nvață iute lenevia  
și, lingav, dacă nu-l așți se pierde,  
cum merge roibul cel focos cuminte  
cînd n-are soț în urmă sau-nainte.*

(Trad. de A. Covaci, E.P.L., Buc. 1969)

<sup>44</sup> Există o anumită nunață de violență în toate intențiile de a canaliza noua libertate a spiritului. De aici, războaiele religioase în Franța, rigoarea cu care Richelieu trebuie să intervină pentru a restabili principiul de autoritate; pe un plan diferit, indignarea virtuoasă pe care o suscită Bodin, cu apărarea libertății conștiinței și care face ca, de pildă, Boccacini să-l considere demn de a fi ars pe rug; și de asemenea, ceea ce am putea numi „revoluția conservatoare” a lui Malherbe, menită să limiteze și să suprimă rătăcirile libertății de imaginație.

în seamă responsabilitatea tuturor relelor lumii moderne. Vina ei cea mai gravă este aceea de a fi dat naștere unei fiice monstruoase, Erezia; și însăși această înrudire, obligă să se considere inevitabilă identificarea pe care am semnalat-o, a Echivocului, tema sa aparentă, cu Îndoiala de totdeauna. Cît privește aspectul literar al ereziei se știe care sînt ideile lui Boileau și soluțiile sau remediile sale: Sistemul său face parte dintr-o reacție conservatoare și absolutistă generală, concentrată în jurul persoanei lui Ludovic al XIV-lea. Boileau (și înaintea lui, Malherbe), ca și Bossuet sau Colbert (și înaintea lor, Richelieu), își îndreaptă eforturile într-o singură direcție, care este dominarea erorilor libertății și ale individualismului, alături de restabilirea și întărirea armoniei clasice, într-un climat de încredere în norme și supunere față de autoritate.

Dar care este punctul de interferență al îndoielii și al dualismului baroc? Ce ne dă certitudinea că nesiguranța spirituală în care sfîrșește Renașterea are vreo legătură cu antinomia, care formează baza inspirațiilor și tehnicilor baroce? Relația pare evidentă, și nu credem că mai este nevoie de vreun comentariu. Cuvîntul care exprimă, în majoritatea limbilor europene, ideea de îndoială, pleacă de la noțiunea de dualitate<sup>45</sup>. Această evoluție semantică își găsește o explicație suficientă în mecanismul psihologic al îndoielii, care prezintă inteligenței, în același timp două imagini diferite, cuplate în așa fel încît este dificilă stabilirea vreunei preferințe. Atitudinea imaginației față de obiectul artei baroce pare să reproducă, în consecință, atitudinea rațiunii față de îndoială; în ambele cazuri întîmpinăm aceeași antinomie în cadrul obiectului și aceleași dificultăți din partea subiectului care raționează.

Barocul devine astfel o deprindere a spiritului și un mod de a fi al lui. Într-adevăr, ar fi dificil să presupunem

---

<sup>45</sup> Pare probabil că s-a plecat de la greacă, de unde ar putea să derive ceilalți termeni europeni. Astfel grecescul ἀμφινῶω „a gândi în două sensuri, a gândi în două feluri“, ar putea să explice latinescul *dubitare*, germ. *zweifeln*. Cf. gr. δίφρα, calitate a unui lucru cu două suflute; îndoială“, sl. *dvom slije* și gr. ἀμφιβητής „două credințe“.

că reprezentarea antinomiei artistice s-ar servi în mod conștient de modelul îndoielii psihologice. E mai logic să credem că este vorba de straturi subconștiente ale inteligenței, profund afectate de permanenta conviețuire a unor idei contradictorii, și obișnuite să admită, treptat, coexistența termenilor antinomici care, în formele logicii anterioare, se excludeau automat. Odată admis procedeele, imaginația a trebuit să funcționeze cu același automatism pe baza precedentului dualist; adică, adăugind mecanic, prin intermediul unei asociații mai mult sau mai puțin instinctive, fiecărei noi idei care i se prezenta, potențialitatea sa negativă.

Barocul ar putea fi definit ca o asociere mai mult sau mai puțin violentă de efecte contrare, între care alegerea rămîne îndoielnică sau în suspensie. Din punct de vedere artistic nu interesează atât prezența elementelor, fie că este vorba de simple opoziții stilistice, fie de conflicte și drame, cît tensiunea lor. Astfel privit, clasicismul este o problemă de echilibru, este elementul moderator, care își propune să atribuie rațiunii grija de a soluționa dilema sau, cel puțin să demonstreze că este preferabil să-i fie atribuită.

Dacă lucrurile stau așa, clasicismul nu este nici fratele, nici dușmanul barocului, ci mai degrabă fiul său. Ca în toate cazurile de înrudire spirituală, situația nu se reproduce absolut identic. Ceea ce clasicismul adaugă barocului, în substanță, este ideea carteziană a dependenței imaginației de voință; este un punct de vedere pur teoretic al cărui rezultat a fost acela de a fi dat jocurilor pasiunii vigilența rațiunii și soluții intelectualiste. Bunul simț, pe care Descartes îl consideră drept „capacitatea de a judeca bine și de a distinge adevărul de eroare“, se află, în spiritul unui legislator ca Boileau, intim relaționat cu celălalt concept cartezian, deși mai degrabă nominalist decît cartezian, conform căruia „lucrurile pe care le concepem foarte clar și distinct, sînt toate adevărate“<sup>46</sup>.

Toate acestea nu încetează să fie îndoielnice, în special în privința literaturii: dar nu este vorba de a examina

<sup>46</sup> Descartes, *Discours de la méthode*, I, IV.



temelia clasicismului, ci intențiile lui. Oricare ar fi situația, clasicii nu propun suprimarea antinomiei baroce, ci soluționarea ei prin intermediul bunului simț. Această soluționare, pur carteziană (căci se explică numai dacă admitem, cum am mai spus deja, că imaginația depinde de voință), nu alterează deloc caracterele profunde și permanente ale artei baroce pe care ne-am permis să le recunoaștem în toate acele manifestări literare în care figurează, într-un mod oarecare, tensiunea unei antinomii redusă la unitate.

## IX. PERICOLELE ȘI PERENITATEA BAROCULUI

1. Intelectualismul artei baroce
2. Pericolele cerebralismului: izolare, prolixitate, emfază
3. Obscuritate și ermetism
4. Definiția barocului istoric
5. Activul literar al barocului
6. O evoluția a literaturii

Barocul nu este nici o școală și nici un curent; și mai puțin încă ar putea fi considerat o metodă. Ar fi mai potrivit să-l imaginăm ca o mișcare istorică mai mult sau mai puțin asemănătoare Renașterii, adică o nouă orientare intensă, generală și insuficient determinată, greu de definit în toate intențiile ei, dar care a apărut din aceleași necesități, chiar și atunci când intenția nu este conștientă. Îndoiala, care înainte era un lux al inteligenței și criteriul celor mai ingenioși, devine o necesitate a gândirii, ceva asemănător mecanismului declanșator al imaginației, care ajunge să caute soluții dualiste și opuse chiar acolo unde noțiunea de îndoială nu poate interveni.

Varietatea acestor soluții și punctul lor de plecare, în majoritatea cazurilor inconștient, fac dificilă încercarea de a formula legi și de a stabili codul procedeelelor baroce. Problema barocului nu se poate trata în aceiași termeni ca aceea a unui curent literar și artistic care ajunge să devină conștient de el însuși prin diferențiere, apărind ca o opoziție și dorință de reformă a tradiției. *Se simte* cu ușurință și se intuiește, chiar cu o aparentă siguranță, ceea ce este baroc; și este o problemă relativ ușoară aceea de a-l recunoaște, pe baza comparației lui cu formele ce se consideră a nu fi baroce, cum sînt cele ale Renașterii sau clasicismului. Poate fi izolat prin opoziție; dar acest fel de opoziție este fictivă. Procedind în felul acesta, admitem *a priori* existența unei diferențe între termenii comparației și pierdem din vedere necesitatea de a stabili în primul rînd ceea ce în formula Renașterii sau a clasicismului este propriu și exclusiv acestor mișcări și ce se confundă sau se transmite de la o epocă la alta; în felul acesta există în orice moment pericolul de a se stabili, de exemplu, diferențele de intenție dintre baroc și clasicism, pe baza contrastului între intenții care,



prezente chiar, nu sînt nici esențial baroce, nici specific clasice. Din nenorocire, nu dispunem de altă metodă, căci este știut că a defini înseamnă, în primul rînd, a compara. Dar comparația trebuie să aibă în vedere, în orice moment, faptul că opera propusă studiului nu poate fi nici tipic, nici intenționat barocă și că formula abstractă a barocului nu trebuie să se confunde cu expresia ei întîmplătoare și variabilă: ne aflăm, într-adevăr, în fața unor aplicații ce exprimă ideea abstractă mai mult sau mai puțin imperfect și, în același timp, în fața unei adevărate „devenirii“, a unei mișcări neîntrerupte, ce cuprinde în germenii teza și antiteza, exprimate ambele, după împrejurări, prin intermediul unei sinteze deosebit de mobile. Și cu toate acestea, poate s-ar putea spune, după tot ce-am avut ocazia să arătăm pînă acum, că principalul caracter al artei baroce este intelectualismul său. Și chiar se poate adăuga că acum, pentru prima oară, cerebralismul își cucerește drept de cetățenie în artă și ajunge să substituie simpla delectare contemplativă. Desigur că anticii concepeau deja opera de artă ca un produs al inteligenței, și de la Quintilian știm că oratorul și, alături de el, poezii și creatorii de artă în general, trebuiau să fie nu numai bărbați viteji, *viri boni*, ci și instruiți în tot felul de științe. Dar în această concepție, actul cerebral al artei este doar cel al creației sale; în timp ce odată cu epoca pe care o studiem aici, nu este vorba numai de cerebralismul creatorului, ci și de colaborarea asiduă și uneori de efortul intelectual care i se cere receptorului. Inșiși termenii care indică luarea de contact cu opera de artă devin improprii și nu indică în nici un fel procesul psihic prin intermediul căruia cunoaștem opera: cuvintele serveau pentru exprimarea vechii relații între subiect și operă, dar această relație nu mai este aceeași. Atît în privința picturii cît și în cea a literaturii contactul a încetat să fie doar vizual sau auditiv. În percepția picturii, viziunea nu este contemplativă, ci reconstructivă, în sensul că obiectul artistic obligă subiectul la un efort de recompunere și de „re-gîndire“ a datelor vizuale pentru a le concepe în unitatea, întrepătrunderea și mișcarea lor; adică, pentru reconstruirea dimensiunilor intelectuale ale sugestiilor pe care le oferă obiectul. În receptarea litera-

turii, se impune același efort de recompunere, în scopul de a reduce la unitate și de a concepe ca atare sal-turile deconcertante ale expresiei, așa după cum au fost concepute în alte cazuri atitudinile contradictorii, care, privite în mod pur contemplativ, păreau absurde și inco-erente.

Barocul cere subiectului mai mult decît simpla contem-plație; artistul îl invită să urce alături de el, prin inter-mediul unor operații, uneori anevoioase, care cer o atenție reflexivă foarte susținută, pînă la izvorul primelor sale intenții, care, în expresie, se ascund și se lasă întrevă-zute în același timp. Depărtîndu-se de natură și de legile imitației și disprețuind reprezentările imediate, imagina-ția crede că se slujește pe ea însăși și că își este suficientă. Aceasta s-ar putea admite, cel mult, din punctul de ve-dere al creatorului, deși este foarte îndoielnic; dar, pen-tru subiect sau receptor său oricum l-am numi, în lipsa unui nume mai potrivit, problema intervenției unei ima-ginații străine în propria-i imaginație, a reconstruirii în abstract a unor date abstracte, este o problemă pur inte-lectuală. Experiența a fost îndrăzneată și se știe că, de atunci încoace, nu a încetat să-și arate roadele. Bune sau rele, nu este cazul să le comentăm aici; dar este evident că o transformare atît de importantă a surselor și meto-delor inspirației artistice, nu se putea împlini fără incon-veniente și pericole.

## 2

Primul dintre aceste pericole era, evident, acela că nu toți aveau să înțeleagă cu aceeași ușurință sau să admită, în toate consecințele ei, sensul transformării. Însăși arta clasică, care se bazează pe contemplație, își are porțile mai larg deschise oricărei încercări de apropiere și vor-bește prin intermediul unor reprezentări mai directe și a unor sugestii mai active, imaginației cititorului celui mai neavizat și mai puțin pregătit; dar în ciuda acestui fapt, nu se poate pretinde că valoarea și interesul ei ar fi ace-

lași pentru oricine. Cu atât mai greu va fi să se obțină un consens în cazul reprezentărilor baroce a căror valoare artistică depinde în cea mai mare măsură de capacitatea de asimilare artistică, afectivă și apercceptivă a publicului.

Prin urmare, nu e de mirare că *Cid*-ul lui Corneille nu plăcuse D-nei de Scudéry și prietenilor ei; după cum nu pare nefirească preferința acordată de marele public din Paris *Phèdre*-ei lui Pradon, și nu celei a lui Racine. Este cert că *Singurătățile* lui Góngora au fost prost primite de contemporanii săi; și faptul pare cu atât mai firesc, dacă ne gândim că și astăzi, în ciuda gustului declarat pentru o poezie bazată pe dificultate și pe o gratuitate a expresiei, care lasă cu mult în urmă îndrăzelile lui Góngora, continuă să fie dificil contactul cu opera marelui poet cordobez. Și se mai poate spune nu numai că reticențele contemporane sînt justificate și firești, dar, mai mult, că situația contrară ar fi fost neliniștitoare; este vorba de o artă concepută pentru elite intelectuale, care nu trebuie, dar nici nu poate să pretindă aplauzele universale ale publicului.

Pe de altă parte, dacă este sigur că cerebralismul baroc antrenează efecte variabile, în funcție de capacitatea cititorului, se ivește problema curioasă și transcendentă din punctul de vedere al artei general, de a afla dacă, în anumite cazuri, cititorul însuși poate merge mai departe decît creatorul. Opera de artă barocă este o invitație la imaginație, un impuls al fanteziei asociative; și este evident că fertilitatea acestui impuls depinde de extensiunea gamei asociative prin intermediul căreia este interpretată. Fără a ne opri asupra posibilităților sensibilității baroce sau asupra genialității celor mai celebri dintre creatorii săi, trebuie să ne imaginăm, cel puțin sub formă de ipoteză, că omul modern a adăugat firii sale noi corzi sensibile și a inventat modalități asociative necunoscute în secolele precedente. Cum am mai avut ocazia să semnalăm, opera de artă barocă, proiectată în golul abstracției, capătă, în contact cu omul modern, nuanțe și intenții care derivă din straturile cele mai noi ale mentalității sale, și pe care nu putea să le atribuie operei cititorul aceleiași epoci.



Este cert, de exemplu, că *Don Quijote* a fost un succes imens din toate punctele de vedere, încă din momentul publicării sale. Totuși, ne uimește și aproape ne supără să constatăm despre ce fel de succes era vorba. Contemporanii săi n-au văzut în roman decît latura lui comică și grotescă. Noi îi adăugăm sensuri profunde și o anumită transcendență în care credem cu sinceritate, care există efectiv, căci se sprijină și se demonstrează pe baza textului. Dacă această profunzime și această transcendență există, fără ca nimeni să le fi observat în timpul secolului autorului său, ar trebui să ne întrebăm în ce mod ele se datorează personalității lui Cervantes și în ce măsură reprezintă intenții conștiente și efecte ale voinței creatoare; adică, în ce măsură Cervantes însuși simțea și urmărea efectele unor nuanțe pe care noi le apreciem în opera lui și care, după cum am văzut, vor fi mai variate și mai bogate în sugestii și perspective abstracte pentru generațiile viitoare.

La fel se întîmplă cu *Viața e vis*. Este suficient să ne oprim doar asupra traducerilor acestei piese de teatru făcute în timpul secolului lui Calderón, pentru a ne da seama că drama total exterioară a tînărului prinț, prizonier și transformat în fiară, este tot ce i-a interesat pe spectatorii timpului; și evident, destinul Rosaurei îi impresionează în aceeași măsură ca și cel al lui Segismundo. Transcendența temei, ce pare să fi fost inventată de romantism, sau, mai bine spus, adăugată ca un strat postum operei de artă, ni se pare azi un adevăr incontestabil; dar nu putem în nici un caz să-i atribuim lui Calderón aceeași intenție, astfel nuanțată. E posibil să nu fie vorba, în ambele cazuri și în multe altele, decît de un joc extrem de subtil al încrucișărilor de efecte, care produc perspective infinite, ca în unele palate din Orient, ai căror pereți făcuți din oglinzi, multiplică la infinit dimensiunile reale. Artă barocă nu face astfel decît să răspundă misiunii sale, aceea de a permite privirii să pătrundă dincolo de materie; și acest „dincolo” este așezat la distanțe care pot varia nu numai în funcție de elocvența oglinzii, dar și în funcție de acuitatea privirii.

Aici, fără îndoială, se află unul din cele mai mari secrete ale artei baroce. Dar continuă să fie un secret, în

măsura în care ating astfel de culmi doar unele opere, izolate în mijlocul epocii lor. Prezența lor nu dovedește în nici un fel că este vorba de bunuri comune, ce aparțin publicului, ci de ultimele rafinamente ale artei în mâinile celor mai buni artiști. De altfel, căderea de pe culmi în adincul prăpastiei este foarte ușoară și se poate spune că aproape nu există nici o posibilitate de a se păstra echilibrul unor poziții de mijloc între Corneille și Scarron.

Într-adevăr, barocul are un fel de incapacitate înăscută pentru căile de mijloc. Fiind, prin definiție, o permanentă oscilație între două extreme care luptă pentru a se exclude, nu s-ar putea menține în mijlocul ambelor extreme<sup>1</sup>. Artă barocă își găsește expresia în sublim sau, dacă nu, în burlesc; dar nu îi este dat s-o întâlnească în ceea ce este simplu și natural. Uneori, ca de exemplu la Shakespeare sau la Calderón, nu ezită să reunească cele două tonuri; dar în mijlocul confuziei, sublimul rămâne sublim și burlescul rămâne burlesc, fără a se întâlni vreodată la mijlocul drumului. În același fel, opera barocă ignoră obligatoriu sentimentele mijlocii, pasiunile superficiale, jumătățile de ton. În cazurile în care firescul câștigă teren, barocul dispare, căci nu este posibil să trăiască acolo unde nu încapă violența tensiunii antinomice. Așa se explică, de exemplu, că în imensa producție dramatică a lui Lope de Vega, și în general în teatrul Secolului de Aur, trăsăturile specific baroce nu sînt atît de evidente ca în restul producției literare și că Lope de Vega, înclinat spre tradiționalism, nu duce la ultimele ei consecințe nici una dintre inovațiile baroce.

Așa se explică de asemenea, alături de existența unor capodopere, mai numeroase poate decît în oricare altă perioadă a literaturii universale, absența unor opere de mare interes și căderea aproape verticală în extravagan-

<sup>1</sup> Cf. Boileau, *Art poétique*, IV:

*În orice altă artă sînt grade diferite  
și cele ce urmează la fel sînt împlinite.  
Dar ce-i mai greu în arta de-a scri și-a stihui,  
Nu poți pe-un mediocru de-un rău deosebi.*

(Trad. de Ionel Marinescu, ESPLA, 1957)

tele care au dat barocului nuanța sa peiorativă și au condus la ideea „nulității sale poetice”<sup>2</sup>. Desigur că aici, ca în toate celelalte cazuri, moda și-a avut victimele ei; numai că victimele sînt mai numeroase și situația lor este mai disperată prin condiția specială a erorii lor.

Această eroare este aproape întotdeauna mimetismul și automatismul, adică, dovada de incapacitate, acolo unde noile exigențe ale artei lăsau să se presupună puternica intervenție a personalității creatoare, imaginația strălucitoare și originalitatea strălucitoare. O eroare de optică destul de frecventă, proprie tuturor acelor care adoptă moda fără discernămint, constă în aplicarea fără distincție a principiului dihotomiei și al antinomiei, chiar acolo unde nu avea nici o rațiune să existe. Exemplele cele mai evidente se întîlnesc în sculptură, unde este inutilă căutarea impresiei de multiplicitate a planurilor prin intermediul adîncimii, care a fost întotdeauna una din posibilitățile acestei arte; sau în arhitectură, unde asistăm la încercarea, uneori monstruoasă, de a imprima o mișcare maselor construcției, în ciuda rupturii evidente între noțiunea de mișcare și ideea pur statică a edificiului.

În literatură, artă care năzuiește spre libertate și spre zborul descătusat al imaginației, păcatul cel mai curent este excesul, care sfîrșește prin a ucide ceea ce trebuia să creeze. Cel dintîi rezultat al său este prolixitatea, efect al dorinței de epuizare a posibilităților expresiei, care ajunge să stoarcă literalmente ideea, lăsînd-o secătuită și inertă. Este curios faptul că barocul, care abandonase descrierea enumerativă tocmai pentru că înțelesese că puterea sugestivă nu depinde de număr și de cantitate, ci de calitatea sugestiei, a căzut pradă, totuși, aceleiași erori de care fugea, căutînd multiplicarea la infinit a aceluiași efecte pe planul ornamentului retoric. Această suprasolicitare a detaliului își are de altfel corespundența sa în prolixitatea artei decorative. Traducerea ei cea mai caracteristică este un fel de compoziție, care s-ar putea compara cu variațiile muzicale pe o temă dată, constînd în exprimarea multiplicată și variată a unei singure idei.

---

<sup>2</sup> Cf. B. Croce, *Storia dell'età barocca*, p. 247: „Nulitatea poetică a barocului este deja un lucru descoperit de secole”.



Astfel, în *Scherzi geniali* de Francesco Loredano, autorul se exersează în a adăuga fraze peste fraze, de o monotonie exasperantă în ciuda varietății lor de expresie, plecînd de la un pretext oarecare. Douăzeci de pagini ale unui astfel de exercițiu retoric, de abia îi ajung pentru a epuiza lacrimile pe care le varsă Achile în fața cadavru-lui lui Patrocle, sau tînguirile castei Lucrecia sau sfaturile părintești ale lui Cicero. Caracteristica acestor compoziții este, ca întotdeauna în baroc, unitatea în cadrul multiplicității; adică, faptul că autorul nu caută varietatea ideilor, ci pe aceea a cuvintelor și imaginilor, rotindu-se în cerc, nu pentru că n-ar găsi ieșirea, ci doar din simpla plăcere de a-și prelungi exercițiul.

Aceeași prolixitate îi determină pe unii autori să ocolească exprimarea directă în absolut toate cazurile, chiar și în cele mai neutre. Culteranii și prețioșii consideră o obligație absolută evitarea termenilor clari;<sup>3</sup> ceea ce duce la o complicare a stilului, nu numai lipsită de interes artistic, dar și nedorită, căci oprește imaginația asupra detaliului, mai ales cînd este vorba de un detaliu menționat în treacăt. Astfel, Benserade nu va spune că un tînar oarecare are optsprezece ani, poate pentru că exactitatea i se pare odioasă; ci că

*va avea douăzeci doar peste doi ani,*<sup>4</sup>

soluție care este cea mai rea, din toate punctele de vedere și nu prezintă nici un avantaj, în afara aceluia de a evita exprimarea directă; ceea ce ne face să presupunem că acest singur avantaj compensează totul din punctul de vedere al autorului.

Complicația se transformă în emfază, cînd poetul, în mod conștient sau nu, încearcă să dea personalitate unor elemente din compoziția sa, care nu o au din punct de

<sup>3</sup> Cf. scrisoarea lui Alessandro Guarini (1616) în Gb. Marino, *Epistolario*, vol. II, p. 134—142, împotriva acelorora căroră „nu le place nici un cuvînt exact, iar claritatea le face greață”.

<sup>4</sup> Benserade, în *Recueil des plus belles pièces des poètes français*, Amsterdam 1692, vol. V, Cf. M-me de Sévigné, *Lettres*, Paris, 1818, vol. II, p. 69, Scrisoarea din 1. I. 1676, în care ironizează cu vervă această expresie.

vedere stilistic; cînd, de pildă, pentru a spune că este cald, observație necesară poate în economia compoziției, dar indiferentă din punct de vedere artistic, ne arată cum „înfrățit cu focul, soarele amenința pămîntul cu incendii și mai mari decît acelea pe care le provocase, mîndru, cu carul său împrumutat Faeton”<sup>5</sup>.

Alt defect aproape constant al stilului baroc este laboriozitatea lui. Poate fi privită în dublu ei sens. Există o laboriozitate a stilului și a expresiei atunci cînd autorul întîmpină dificultăți în exprimarea ideilor sale și caută posibilități noi în adăugarea neîncetată de noi detalii și nuanțe. Ca în această descriere a unui sărut pe jumătate dat, pe jumătate furat: „Ea, cu gesturile sale rușinate și potrivnice, părea să fugă de întîlnire pentru a o face mai plăcută și lăsa în îndoială dacă acel sărut fusese dat sau furat, într-atît de admirabil era artificul cu care fusese dat și luat; iar acea blîndă împotrivire a fost un nu care dorea să fie da, o acțiune în care se contopeau furtul și consimțirea, o dezmințire politicoasă care dorea ceea ce dădea refuzînd, o apărare ce era o invitație atît de suavă la atac, încît furîndu-l cel care fura era furat, o rămînire pe loc și o fugă care nu putea să nu fure”<sup>6</sup>. În mod normal, această complicată și inutilă frazeologie rezultă din dificultatea de a exprima o idee complicată în sine, adică, de a traduce o laboriozitate conceptuală. Aceasta din urmă este cel mai greu de suportat, căci pleacă de la un concept forțat care nu putea fi admis decît în imaginație, prin intermediul unei dezvoltări rapide a dublei viziuni pe care încearcă s-o prezinte conceptul. Știm deja că acesta din urmă este adesea inadmisibil din punctul de vedere al logicii, dar că se slujește, în

<sup>5</sup> José Camerino, *Novelas amorosas* (1624), Madrid 1736, pag. 53.

<sup>6</sup> Roland Du Jardin, *Le Baiser*, în *Recueil de quelques vers*, Paris 1610: „Et elle en sa façon honteuse et retifve, monstroit de fuyr le coup pour le recontrer plus doucement, et laissa en doute si ce baiser-là fust ou ravy ou donné, tant il fust permis et pris d'un admirable artifice; et ce doux monstrer d'estre restifve fust un non qui vouloit, une action meslée de rapine et d'acquisition, un desnier si courtois, qui désiroit ce qu'il donnoit en le desniant, un deffendre qui estoit un donner envye si douce d'assaillir, qu'en ravissant celui qui ravissoit estoit ravy, un demeurer et un fuyr qui forçoit de ravir”.

asemenea cazuri, de mijloace sugestive care împiedică atenția să se concentreze asupra absurdității și se adresează fanteziei înainte ca spiritul să ia cunoștință de obiectiile rațiunii. Când meandrele expresiei ne fac să descoperim sensul logic înaintea intenției paralogismului, declanșarea imaginației intervine prea târziu și nu rămânem decât cu impresia ridicolă a unei absurdități care se ia în serios. Așa se întâmplă în cazul lui Artale, care pleacă de la împrejurarea că iubita sa poartă ochelari sau, în limbaj poetic baroc, „zăpadă condensată” și arată că

*pentru a răni de departe o inimă,  
cu cristal își întărește ea luminile iubite,*

asa cum Arhimede dădea foc cu lentile corăbiilor dușmane<sup>7</sup>.

În sfârșit, alt pericol al expresiei baroce este manierismul sau „mièvrerie”. Preferind exprimările indirecte, prețiozitatea își face iluzia unui super-limbaj, diferit de cel firesc, intelectualizat și extrem de abstractizat. Automat aproape, expresia indirectă încearcă să înobileze și să înfrumusețeze realitatea pe care pretinde s-o exprime. Prețioșii trăiesc într-o lume de frumusețe verbală care urmărește influențarea realității în scopul acoperirii „goli-ciunii” ei, a urîteniei; în felul acesta este ușor ca totul să devină frumos, plăcut, delicat. Poezia prețioasă se va preocupa prin urmare și aproape în exclusivitate,

*să cînte suferințele suav necruțătoare  
și tînguîrile suave și suavul plîns<sup>8</sup>.*

---

<sup>7</sup> Artale, *Poesie*, II, p. 31:

*Non per temprar l'altrui crescente ardore  
su gli occhi usa costei nevi addensate,  
ma per ferir da più lontano un core  
rinforza col cristal le luci amate...  
Ella, quasi Archimede, arder noi vuole...*

<sup>8</sup> Gb. Marino, *L'Adone*, I, 3:

*a dir le pene dolcemente acerbe  
e le dolci querelle e'l dolce pianto.*



În universul conceptual al acestor scriitori, totul este frumos, delicat și plăcut, redus la comoditatea spirituală de care are nevoie „honnête homme”-ul și care nu lasă loc realismului fără a-l transforma în burlesc, nici forței ideilor, dacă nu devin *agudezas*.

### 3

Pericolul cel mai constant și mai evident al barocului este, fără îndoială, obscuritatea. Tehnica efectului de perspectivă, introdusă atât în descriere cât și în viziunea sintetică a conceptului, produce o revoluție violentă a sintaxei, a imaginii și a gândirii înseși. Ei i se adaugă intenția constantă de a indica în orice clipă două obiecte diferite; ceea ce face ca expresia literară să devină adesea greu de pătruns în toate dimensiunile sale și, pînă la un anumit punct, să se identifice cu ermetismul modern.

cf. M-me de la Suze, *Poésies*, Paris 1666, p. 16, care de asemenea se gîndește în mod exclusiv la acele

*plăceri îmbietoare, speranțe amăgitoare  
emoții delicate, nostalgii fermecătoare,  
suspine voluptoase, exaltări promițătoare.*

Exemplul cel mai tipic al edulcorării prețioase este celebrul poem al lui Germain Habert, *Métamorphose des yeux de Phyllis en astres*, unde totul este plăcut, delicat și inert:

*Bătrîni fii ai pămîntului, agreabili Titani,  
care pînă la cer, fără teamă de tunet,  
mergeți să declarați soarelui un inocent război.*

Însăși D-na de Sevigné, cu solidul său bun simț, nu scapă întotdeauna de pericolul acelei „miêvrerie”; astfel, în celebra expresie „J'ai mal à votre poitrine”: este o probă de prețiozitate care ajunge să se întilnească cu cea a lui Voiture, care îi scrie unei prietene: „votre mal de tête me tue”. Voiture are cel puțin scuza tonului său, mereu dezinvolt; după cum scuza are și tinăra îndrăgostită pe care Cervantes, în *Las dos doncellas*, o face să vorbească despre „lovitura capului sau, mai bine spus, cea pe care mie mi-au dat-o în suflet”.

Există mai multe tipuri de obscuritate a stilului. Unul dintre ele provine din dorința de a evita prolixitatea de care vorbeam înainte. Numeroși sînt scriitorii din baroc care, „fugind de un viciu care este slăbiciunea, cad în altul și anume violență”<sup>9</sup>. Această violență este un exces de conciziune, un laconism care amintește de *obscurus fio* a lui Horațiu<sup>10</sup>: este efortul lui Malvezzi în Italia, a lui Quevedo și Gracián în Spania, de a reduce proza la contururile precise ale ideii și de a face din ornamentul stilistic un lucru insuportabil, dar foarte propriu ideii baroce a artei, adică o frumusețe consubstanțială.

În majoritatea cazurilor totuși, obscuritatea provine din folosirea caracteristică a metaforei. Această obscuritate s-a născut în momentul în care poezia barocă a început să folosească vechile metafore ca pe niște realități noi și s-a servit de ele ca de o bază pentru noi metafore și alegorii, în continuarea acelor și într-un univers din ce în ce mai artificial. Această nouă temelie a poeziei acordă, fără îndoială, termenului poetic — verbului, cum ar fi spus Mallarmé —, o noutate afectivă și o valoare plastică incomparabilă. Dar, în același timp, noile imagini astfel plăsmuite sînt greu de pătruns și de recreat pentru cine ar uita echivalențele termenilor de bază; și, așa cum contactul cu opera de artă cere un efort intelectual, va cere de asemenea pregătire și educație literară, pentru a se înțelege permanentele ei aluzii, precum și formarea unui gust, pentru a se aprecia legătura realității cu semnul ei poetic.

Realitatea este că scriitorii baroci nu numai că nu se tem de ideea obscurității, ci dimpotrivă, par s-o caute. Dificultatea este un fel de apărare împotriva vulgului, a celui vulg pe care Horațiu nu numai că-l ura, dar dorea să-l țină la distanță. Și se știe că Quintilian menționa deja exemplul celui maestru care spunea, examinînd o lucrare literară a discipolului său: „Tanto melius ne ego quidem intellexi”.

---

<sup>9</sup> Juan de Jáuregui, *Discurso poético*, Madrid, 1623, p. 223.

<sup>10</sup> Cf. și Quintilian, *Institutiones oratoriae*, IV, 2: „Noi recurgem la conciziune, nu pentru a spune mai puțin, ci mai mult decît se cuvinte”.

Aceasta nu înseamnă că scriitorii baroci ar urmări ca opera lor să fie înțeligibilă; dar puțină obscuritate mărește efortul de atenție pe care îl impune abordarea ei și, prin urmare, mărește satisfacția subiectului receptor. Și Tasso considera că „obscuritatea obișnuiește să producă adesea gravitatea“ stilului și că cititorii nu apreciază ceea ce li se pare prea ușor<sup>11</sup>. Lope de Vega, el care ataca cu atita înverșunare

*barbara asperitate așa-zis cultă,*<sup>12</sup>

își laudă propriile versuri amoroase, nu pentru claritatea lor, ci, dimpotrivă, pentru că sînt dificil de înțeles:

*îi furați Cretei labirintul,  
lui Dedal înaltele gînduri,  
mării furia și abisului flăcările*<sup>13</sup>.

La fel, Gracián, urmîndu-l poate pe Tasso, îi sfătuiește pe contemporanii săi „să nu se adîncească prea mult în concept. Cei mai mulți nu apreciază ceea ce înțeleg, și ceea ce nu percep, nu venerază. Ca să se aprecieze ceva, trebuie să coste eforturi<sup>14</sup>. Același sfat îl întîlnim la Sforza Pallavicini, care observă că „scriitorii mai obscuri, ca Tacitus, Persius și Dante, sînt citați mai mult decît ceilalți, cu o deosebită satisfacție de către aceia care îi înțeleg“<sup>15</sup>. În felul acesta obscuritatea nu este concepută ca un defect al stilului, ci ca una dintre calitățile sale.

Conștiința barocă stabilește o diferență, care azi pare poate mai puțin evidentă, între obscuritate și dificultate<sup>16</sup>.

<sup>11</sup> T. Tasso, *Sul poema epico*, VI: „L'oscurità soule ancora in molti luoghi esser cagione della gravità, perciocchè tutto quello che è piano ed aperto, suele essere sprezzato“.

<sup>12</sup> Lope de Vega, *Virtud, pobreza y mujer*, Prefață.

<sup>13</sup> Lope de Vega, *Poesias liricas*, vol. I, p. 202.

<sup>14</sup> B. Gracián, *Oráculo manual*, CCLIII.

<sup>15</sup> Sforza Pallavicini, *Arte dello stile*, Bologna 1647, p. 161.

<sup>16</sup> Cf. Salvador Jacinto Polo de Medina, *Academias del jardín*, IV, în *Obras escogidas*, Madrid 1931, p. 262: „Versurile mele... dacă opun vreo rezistență înțelegerii, aceasta se datorește miste-



Prima, unica reprobabilă, este un rezultat al limbajului enigmatic și al folosirii de barbarisme; în timp ce dificultatea, consecință a înălțimii puțin obișnuite a conceptelor, inaccesibile publicului obișnuit este un semn de distincție. Poetul are tot dreptul să-și creeze o expresie diferită de a publicului obișnuit;<sup>17</sup> dacă această limbă nu este perfect inteligibilă, cine pierde nu este opera de artă, ci cititorul. De aici ineputizabila polemică între partizanii expresiei naturale și poeții care interpretează cuvântul ca un semn al unei lumi deosebite; de aici, în Spania și pretutindeni, lupta tradiționaliștilor împotriva lipsei de respect pentru sintaxă a poeziilor baroci, împotriva frazei lor chinuite care

*cu nerușinare  
pretinde că nechezatul e melodie;*<sup>18</sup>

opoziția batjocoritoare față de inovațiile lui Góngora, al cărui nume ajunge să fie confundat cu ideea de obscuritate;<sup>19</sup> și atâtea compoziții în care poeții simulează o acumulare de enormități în stil culteran, pentru ca să ajungă în cele din urmă la mărturisirea hazlie că nici măcar ei nu știu ce vor să spună<sup>20</sup>.

---

rului și încifrării ideii și nu ermetismului expresiei". Aceeași idee în versurile lui Lope de Vega, la începutul piesei *Juan Pérez de Montalbán*, unde *Orfeo* spune:

*Obscuritatea este proprie  
lucrurilor oculte;  
și-acestea numite culte  
sint Muzele Etiopiei.*

<sup>17</sup> Este părerea, în primul rând, a lui Luis Carillo de Sotomayor, *Libro de la erudición poética*, în *Obras*, Madrid 1611, urmat de Francisco Cascales, *Cartas eruditas*.

<sup>18</sup> Bances Candamo, *Poesías*, vol. II, p. 209.

<sup>19</sup> Cf. Frt. de Rojas Zorrilla, *Sin honra no hay amistad*:

*Asemenea lui Góngora e cerul,  
mai întunecat decît cartea sa.*

D. Bouhours, *La Manière de bien penser*, Lyon 1691, p. 484, pretinde că în timpul său se spunea în mod curent „obscur ca Singurătățile lui Góngora“.

<sup>20</sup> Este cunoscut sonetul lui Pedro de Espinosa, *Rompe la niebla de una gruta oscura*, care sfârșește:

Dar critica și satira nu i-a împiedicat pe poeți să-și piardă teama de obscuritate, teamă pe care Boileau încearcă s-o inspire din nou clasicilor. Dimpotrivă, i-am văzut simulind ermetismul chiar și atunci când acesta nu izvorăște spontan din inspirația lor. Obscuritatea este ultima consecință a căutării de efecte contrastante și a originalității cu orice preț; o știm foarte bine noi, cei care navigăm din nou, de aproape un secol, pe aceleași ape ale poeziei.

Totuși, și în ciuda a tot ceea ce s-ar putea invoca în favoarea lui, și fără a-l considera în sine o catastrofă sau o modalitate eșuată în principiu, barocul reprezintă pentru poezie un dublu pericol. Pe de o parte, exagerarea efortului cerebral prin intermediul căutării unor efecte din ce în ce mai surprinzătoare și mai îndepărtate de termenii curenți, are adesea drept rezultat o producție rece și calculată, în care întotdeauna va fi posibil să trezească admirație dozarea imaginilor și a consonanțelor sau subtilitatea asociațiilor, dar care coboară delectarea estetică la nivelul dezlegării cuvintelor încrucișate; adică, împiedică contemplația afectivă să completeze și să justifice satisfacția intelectuală. Pe de altă parte, făcând dificil accesul la opera de artă, ermetismul creează iluzia că este vorba de un teren impropriu majorității, rezervat unui număr restrins de inițiați și, în felul acesta, produce și alimentează prejudecata unei arte minoritare, rezervate doar elitelor<sup>21</sup>. Desigur că, dacă ne gândim bine, opinia

---

*și, deși eu l-am făcut,*

*Dumnezeu mi-e martor, nu-l înțeleg deloc:*

sau acela al lui Lope de Vega, *Cediendo a mi crédito anhelante* care se sfârșește:

*sint eu cel care spun acestea și nu le înțeleg.*

Primul s-a publicat în *Flores de poetas ilustres*, 1605; și al doilea, în *El Laurel de Apolo*, 1630, Cf. Pedro Enríquez Ureña, *Notas sobre Pedro Espinosa*, în *Revista de Filología española*, IV (1917), p. 291.

<sup>21</sup> Cf. în M. de Pure, *La Précieuse*, vol. I, p. 8, observația unei prețioase care se întreabă: „De ce este permisă libertatea de a scrie și a face versuri?” Această indignare se aseamănă destul de mult cu aceea a lui Alceste împotriva lui Oronte, în *Le Misanthrope*.

contrară, că arta ar fi un bun comun și imediat accesibil, este de asemenea o prejudecată. Acesta este și motivul pentru care considerăm că este vorba de obstacole și pericole și nu de un naufragiu cert și inevitabil. În fața acestor pericole, totul depinde, ca întotdeauna, de priceperea navigatorului; și mulți se înecă pe o mare liniștită, în timp ce alții ies nevătămați din furtună.

#### 4

Din fericire, nu totul se reduce la pericole și amenințări. Dacă este vorba să stabilim bilanțul literaturii baroce, vom obține dovada cea mai completă că experiența ei nu a fost un eșec.

Există multe posibilități de a stabili acest bilanț. Din punct de vedere exclusiv practic, lipsit de interes de altfel pentru istoria generală, este vorba de a preciza ce înțelegem, din punct de vedere istoric, prin literatură barocă; adică, unde începe și când ia sfârșit epoca pe care o numim astfel.

Pusă atât de simplist, problema este nu numai lipsită de soluții, dar și inutilă. Barocul începe și se sfârșește, asemenea tuturor marilor epoci istorice, fără să existe de fapt un început sau un sfârșit; iar segmentarea, pe care în mod tradițional o impunem secolelor, este o construcție a spiritului, în scopuri practice, lipsită de semnificație reală. Dacă este dificil să se indice date precise care să limiteze cronologic Renașterea, cu atât mai dificil este acest procedeu în cazul barocului; cu atât mai mult cu cât, dacă ne gândim bine, am putea admite că barocul a început într-o zi; dar este greu de crezut că a existat o zi în care a murit, căci ne hrănim încă cu ideile sale.

Unicul mijloc de a delimita în timp și în spațiu fenomenul baroc, pare a fi aplicarea canonului pe care l-am indicat drept baroc, diferitelor opere de artă și respingerea sau admiterea lor ca atare în funcție de corespondența lor cu acest canon. Cu alte cuvinte, dacă se admite că barocul este antinomie a unității, tensiune a acestei



antinomii și dispunere a celor doi termeni ai săi în așa fel încât să se repete, să se completeze și să se opună între ei, se admite implicit că opera care ar avea acest caracter este barocă. Altfel spus, vom admite drept barocă orice scriere care ar indica, nu numai ca o posibilitate a stilului său, dar și ca o constantă și o trăsătură fundamentală a compoziției sale, repetată pe toate planurile stilistice, procedeul dihotomic al unității în cadrul dualității, al contrastului, conflictului și dramei.

În felul acesta, vom ajunge la concluzia că barocul începe cu îndoiala în accepția sa de neliniște, cu drama care îi corespunde și cu întregul său bagaj de inovații stilistice, aproximativ în ultimul sfert al secolului al XVI-lea; reprezentanții săi cei mai de seamă sînt: Tasso, ingenuos reformator al posibilităților stilistice, chiar dacă preocupările sale dualiste nu reușesc să treacă dincolo de expresie,<sup>22</sup> și Montaigne, atent observator al primilor germeni ai neliniștii, deși deprinderile umaniste, alături de caracterul specific al operei sale, nu admit inovațiile stilistice proprii barocului. Este și mai dificil însă, cel puțin pentru noi, să stabilim punctul final al experienței baroce. Aplicînd același criteriu, observăm cu ușurință că principiul fundamental al artei sale, adică pulverizarea unității și necesitatea dramei, corespunde perfect literaturii tuturor secolelor următoare, și că sufletul pe care îl studiază scriitorii în zilele noastre nu diferă decît prin nuanțe și prin progresul operei de dezagregare, de psihologia barocă.

---

<sup>22</sup> E. Donadoni, *Torquato Tasso*, Florența 1952, p. 192, este de părere că poetul italian promite mai mult decît realizează, și explică faptul prin scrupulele sale de literat: „Personalitatea sa poetică oscilează și apoi se ascunde dincolo de canoanele epocii, nelăsîndu-se îngropată de ele. Deși, în paginile cele mai caracteristice lui, poetul aduce răceala literatului“. Și, într-adevăr, Tasso este omul unei epoci de tranziție; modalitățile și scrupulele sale continuă să fie clasice, în timp ce sufletul și gustul său aparțin deja barocului. Pe de altă parte, B. Croce, *Storia dell'età barocca in Italia*, p. 239, după ce îl ironizase pe Faguet care vorbea de un „romantism al anilor 1630“, sfîrșește prin a admite că sentimentul lui Tasso „este deja aproape starea spiritului romantic“.

Această observație nu trebuie considerată paradoxală, ci, dimpotrivă, expresia necesară a unui fapt firesc. Dacă admitem că bagajul de idei artistice ale umanității și al cunoștințelor ei în general este o continuă devenire, aceasta trebuie să însemne că fiecare epocă adaugă sau ia ceva din el. Dar a adăuga și a lua nu este același lucru cu a elimina și a substitui; astfel încît, pe lângă ceea ce se pierde sau se adaugă, există un fond comun permanent, care se alterează sau se completează, continuînd să fie, în esență, același, în ciuda și pe deasupra oricărei deghizări. Timp de două mii de ani și mai bine, viața artistică a lumii europene se hrănise cu iluzia unui suflet monovalent, a unei conștiințe capabile să conceapă doar un singur obiect în același timp; și este vorba, poate, nu numai de o simplă iluzie, ci de o profundă realitate a sufletului și a inteligenței „primitive”. În orice caz, barocul a schimbat ordinea lucrurilor prin intermediul revoluției Renașterii; și este firesc ca o schimbare atît de profundă, care a avut nevoie de mai multe secole pentru a ajunge la conștiința ei înseși, să se mențină și să hrănească în continuare mentalitatea omului modern. Numai că, ideea de bază a sufletului plurivalent nu a fost primită în același moment și la fel peste tot; și, odată primită, a fost tratată destul de diferit, în funcție de epocă și de loc; dar, în ciuda tuturor avatarurilor, este evident că mitul sau realitatea adîncă ce se confundă cu el, la această adîncime, continuă să-și păstreze viabilitatea.

Considerăm, prin urmare, tot din punctul de vedere pur practic la care ne refeream înainte, că barocul n-a murit, ci s-a transformat: așa cum Renașterea se transformase în baroc, și cum, mai tirziu, atîtea alte mișcări aveau să cedeze altor impulsuri, nu pentru că erau pe punctul de a se stinge, ci pentru că își schimbau în parte viziunea. Prin urmare, avînd în vedere observația precedentă, că inovațiile baroce constituiau un capital care nu s-a pierdut, ci s-a completat și modificat, nu există nici un inconvenient în a admite diviziunile tradiționale ale literaturii. Aceste diviziuni sînt extrem de artificiale, ca toate diviziunile; dar tocmai de aceea este mai bine să fie păstrate decît multiplicare. Astfel, nu va exista nici

un inconvenient în a considera că, pe la jumătatea secolului al XVII-lea, după unii, barocul a cedat, în Franța, clasicismului. Acesta din urmă este desigur o reacție împotriva barocului, dar o reacție care, după cum am încercat să arătăm, nu părăsește toate cuceririle epocii anterioare, ci încearcă să și le asimileze și să le supună propriilor sale legi: așa cum barocul însuși își asimilase și transformase cuceririle Renașterii. În celelalte țări, care au cunoscut neoclasicismul doar prin influența și ecoul literaturii franceze, este evident că barocul se menține, cu alterări locale de mai mică anvergură, pînă în momentul în care apare neoclasicismul propriu-zis. Dar straturile care se suprapun în felul acesta barocului nu trebuie să dea uitării un adevăr profund și anume, acela că barocul reprezintă o serie de cuceriri care se mențin sau, dacă sînt uitate, se ivesc din nou, mai devreme sau mai tîrziu, la suprafața conștiinței, datorită derivării lor logice dintr-un criteriu fundamental care niciodată n-a mai putut fi abandonat de-atunci încoace.

## 5

A sosit deja timpul să stabilim achizițiile care asigură perenitatea barocului. Printre ele, vom menționa în primul rînd, pentru că s-a vorbit deja despre el, cerebralismul literaturii. L-am menționat ca un posibil pericol; dar literatura nu ocolește pericolele, astfel încît, de-atunci încoace, în chip de acțiune și reacțiune, literatura de intuiție a alternat mereu cu formule tot mai marcat cerebrale. Părerile asupra meritului acestei invenții, care are tot atîți partizani cît și dușmani, pot varia, dar nu este mai puțin adevărat că îi datorăm o serie de creații care, deși foarte îndepărtate de baroc și diferite de intențiile acestuia, depind de aceeași voință conștientă de a apropia interesele artei și ale inteligenței și de a suprima sau, cel puțin, a limita, mai mult sau mai puțin sever, drepăturile sensibilității.

Pe de altă parte, scrupulele baroce referitoare la expresie, obligația pe care au impus-o poeților de a-și căuta



cu grijă termenii și de a folosi simbolurile cele mai rare, dar și cele mai evocatoare, dau naștere unei stilistici total noi. Exigențele stilistice tradiționale erau satisfăcute prin introducerea în compoziția poetică a tropilor cunoscuți; iar diferența dintre tropi și locurile comune era foarte mică. În prezent, problema diferă în măsura în care poetul baroc trebuie să caute noutatea expresiei; să fixeze prin intermediul tropilor o imagine inedită, să-și creeze stilul și să-și caute expresia. Această preocupare, considerată absolut necesară pentru a se atinge perfecțiunea operei de artă, este de asemenea o noutate. Ei îi datorăm un scrupul formalist care ajunge să ia uneori proporții exagerate, dar care se impune imperios spiritului, ca o condiție primordială a artei literare. Figurile erau înainte ajutoare și aliați ai poetului; barocul este obsedat și torturat nu numai de grija tropilor, dar și de mii de scrupule în privința versificației, de preocuparea pentru eleganța și puritatea vocabularului său.

Abatele de Pure descrie suferința unei „prețioase“, ofensată de construcția unei fraze atât de obișnuite ca

*mes sens, quoiqu'auteurs des meaux que je sens.*

Acest *quoique*, care nu poartă decît vina durtății sale ușor cacofonice, este pentru biata doamnă „mai strident decît tropăiturile unui întreg regiment“, și i se pare că o atât de respingătoare sonoritate „i-ar tăia respirația“<sup>23</sup>. Asemenea ei, toate „prețioasele“ din timpul său au debătut, cu vizibil interes, puritatea și corectitudinea unei întregi serii de termeni. Lor le datorăm opera de purificare a limbii, atât de activă în Franța în timpul primei jumătăți a secolului al XVII-lea. Grație curiozității „prețioaselor“ existau probleme ca, de pildă, corectitudinea termenului *sarge* față de *serge* sau diferența exactă între *température* și *tempérament*, curiozitate mai mult estetică decît filologică, ce încearcă să asigure limbajului poe-

<sup>23</sup> M. de Pure, *La Précieuse*, vol. I, p. 7. Se poate compara cu scena din *Femeile savante*, în care prețioasele se extaziază în fața expresiei „quoi qu'on die.“

tic cel mai bun instrument, și căreia îi datorăm activitatea filologică a lui Balzac, Chapelain și Vaugelas și poate și scrupulele lui Malherbe în materie de versificație; și, mai târziu, preocuparea constată a clasicismului pentru exactitatea expresiei<sup>24</sup>. Dar înainte de toate, îi datorăm acestei concepții a barocului ideea demnității poetice a cuvîntului, valoarea lui ca instrument al unei expresii din ce în ce mai renovate și oroarea, de-atunci încoace constantă, față de locurile comune și expresiile uzate.

Exagerările atmosferei baroce, care asociau termenul concret cu cel abstract, obligîndu-i la o conviețuire suprarrealistă care a atras chiar și atenția contemporanilor, au fost criticate adesea ca o extravaganta. Dar aceste asociații au avut cel puțin meritul de a deschide noi posibilități imaginii și de a lărgi cîmpul metaforei, adăugîndu-i o combinație care, fiind încă posibilă în limbajul cîrent, nu părea îngăduită în poezia anterioară. Această combinație creează un nou univers de imagini, care se compune din elemente asociative ținînd de două lumi diferite. Este cazul expresiei lui Malherbe, al cărui Sfînt Petru

*își părăsește stăpînul la porțile fricii;*<sup>25</sup>

său la Cyrano de Bergérac cînd vorbește cu mult haz despre umbra privighetorii care „cîntă pentru privire”;<sup>26</sup> asociații care, fără a avea o filiație directă, nu încetează să fie în esență aceleași care orientează celebrele „corespondențe” ale lui Baudelaire, atît de familiare poeziei din zilele noastre.

În sfîrșit, rezultatul cel mai trainic al barocului este,

---

<sup>24</sup> Lectura lui Boursault, *Les mots à la mode*, atestă că termeni atît de curenți în franceza modernă, ca *impolitesse*, *allure*, *tournure*, *être au niveau de quelqu'un*, *vestiges*, sînt invenții „prețioase”, prost văzute inițial.

<sup>25</sup> Malherbe, *Poésies*, p. 205:

*Aux portes de la peur abandonne son maître.*

<sup>26</sup> Cyrano de Bergérac, *Oeuvres diverses*, p. 25. Cf. J. de Sponde, sonetul 26:

*Marea se umflă de munți și lumea de furtuni.*

fără îndoială, descoperirea dramei. Lupta interioară, procesul descompunerii unității fundamentale a sufletului, continuă să fie tema preferată și universală a literaturii, cu singura deosebire că tendințele analiste s-au accentuat progresiv. Îndoiala, cum este ușor de înțeles, nu este o situație obiectivă, ci o stare provizorie, un dezechilibru sau, cel puțin, un echilibru precar ce dispare mai devreme sau mai târziu. Acest echilibru depinde de factori pur subiectivi; ceea ce demonstrează clar, pe deasupra parantezei clasice care a ținut în frâu tendințele explozive ale barocului, orientarea sa inevitabilă spre romantism. Căci, în fapt, barocul conviețuiește cu romantismul și se completează cu el formînd coaliția care domină încă arta noastră, dedicată analizei experiențelor subiective. Această analiză, pe de altă parte, cere o atenție constantă, concentrată asupra mișcării pasiunilor, asupra analizelor prelungite a căror misiune este aceea de a dezvălui toate secretele, toate nehotărârile și toate oscilațiile sufletului;<sup>27</sup> și iată de ce, odată cu barocul și asemenea lui, literatura în general a devenit analitică, dedicîndu-se în special adunării bucăților în arta barocă a fărîmat pentru totdeauna sufletul.

## 6

Privit într-o perspectivă mai generală, fenomenul baroc are toate șansele de a nu fi un produs al simplei întâmplări, ci o fază necesară a evoluției literare. Este vorba de un proces istoric la fel de vechi ca și omenirea, ale cărui faze și avataruri scapă adesea înțelegerii noas-

---

<sup>27</sup> Pierre Kohler, *Le classicisme français et le problème du baroque*, în *Lettres de France*, Lausanne 1945, p. 125, consideră, dimpotrivă, că preocuparea moralistă și analistă, proprie francezilor, este aceea care a transformat barocul francez în clasicism: „Curiozitatea pentru secretele sufletului și ale spiritului, nevoia de a le înțelege și a le aduce la lumina zilei, este aceea care a împiedicat literatura francezilor să zăbovească în baroc și care a împins-o spre clasicism“.



tre, dar a cărui constantă e posibil să se întrezărească deja din acest moment; faza barocă se integrează perfect acestei evoluții în locul precis care îi corespunde cronologic și pare să dovedească, în felul acesta, că este vorba de un proces sigur și ineluctabil, care își continuă mereu drumul fără să privească înapoi.

A ne situa la această înălțime, nu simplifică problema barocului și nici nu-i facilitează înțelegerea. Dacă încercăm să dăm fenomenului baroc locul cel mai potrivit, în cadrul evoluției literare, literatura franceză oferă clarificări și avantaje mai mari decât celelalte, simplificând, în felul acesta, sarcina observatorului. Descoperim în ea o evoluție mai constantă decât în alte părți, a unei civilizații întemeiate și extinse de-a lungul secolelor celor mai puțin zguduite de șocurile istoriei; trecerile și articulațiile sînt mai vizibile, iar revoluțiile ei sînt însoțite de o forță de inerție a tradiției, care sfîrșește prin a stabili un echilibru aproape constant între tradiție și inovație. În fața unui mileniu de continuitate literară, slujită în toate timpurile de o capacitate națională de asimilare, care face ca tot ce vine din afară să fie în aceeași măsură francez ca tot ce îi este propriu Franței, observatorul nu trebuie decât să distingă problemele de fond de aparențe și să calculeze modificările care afectează ansamblul. Într-un mod general, și cu cîteva rezerve locale, observațiile făcute aici vor putea fi aplicate în celelalte literaturi, al căror sincronism nu este un secret pentru nimeni, și care prezintă, deși cu mai puțină claritate, aceleași faze și aceleași probleme.

În Franța, ca în toate celelalte țări, secolul al XVI-lea reprezintă revelația formei, descoperirea unei formule și a unui spirit al frumosului. Spiritul încearcă o surpriză plăcută și emoționantă mîngîind contururile ideii cu forme identice sau, cel puțin, asemănătoare, fără a se lăsa plictisit de repetiție, căci însuși izvorul frumosului este imitația, adică reproducerea într-un număr infinit de exemplare a aceleiași forme de o frumusețe perfectă. În secolul următor, dominat de criterii baroce, vedem cum aceleași forme nu mai sînt decât o singură jumătate a antinomiei fundamentale a ființei. Într-o fază mai înaintată, clasicismul își va pierde treptat întregul său inte-

res pentru reprezentările exterioare și se va adînci din ce în ce mai mult în analiza psihologică, pentru a descoperi literatura morală și socială, preocupare principală pentru un *discreto*.

În timpul secolului al XVIII-lea, „*honnête homme*“-ul devine omul sensibil, iar analiza morală cedează prioritatea analizei pur sentimentale. Pasiunile, considerate înainte sclavele voinței, înving aproape automat rațiunea. Voința și-a pierdut autoritatea transformîndu-se într-un simplu factor pasiv și aceasta reduce idealul moral al clasicismului cartezian la o nouă formulă de viață și de artă, care exprimă neputința rațiunii în fața exigențelor multiple și imperioase ale pasiunii.

Același ideal continuă să fie cel al secolului al XIX-lea, care îi adaugă examinarea atentă și pasionată a individualității. Analiza sentimentelor devine analiză a unor pasiuni excepționale. Omul se iubește pe sine însuși mai mult decît orice și se consideră unicul obiect demn de atenția artei; pe zi ce trece, se simte legat mai mult de propriile sale defecte, de conservarea și justificarea lor, decît de ceea ce rămîne în el asemănător sau identic universalului. În epoca noastră, aceste criterii vor duce la studiul sentimentelor nu numai unice, dar și morbide, al pasiunilor inavuabile, al subconștientului, al inconștientului, a tot ce epuizează posibilitățile diviziunii sufletului în cele mai mici elemente ale sale. După ce a dizolvat divinul în uman, literatura și, secundînd-o, gîndirea filozofică în general, dizolvă socialul în individual; în momentul de față principala sa preocupare pare a fi dizolvarea individualității în favoarea unui ultim termen, a cărui determinare ar fi prematură, dar care ar putea foarte bine să fie neliniștea, termen final fără posibilități ulterioare de sinteză. Este posibil să nu fie așa; dar aceasta nu face mai puțin evident faptul că literatura, mai mult decît o expresie a timpului, este un ghid care îi îndeplinește inexorabila misiune. Cu atît mai ciudată pare eroarea acelor care, văzînd inutilitatea operei de artă în aparenta ei izolare și în lipsa de contact cu realitatea și acțiunea, deduc de aici inutilitatea totală a literaturii: ca și cum Platon nu dispusese deja, în republica sa, exi-

larea tuturor poezilor, negație vie a republicii, mai apoi a individului și poate mai tirziu a poeziei.

Oricum, este evident că literatura urmează de multe secole un lent proces de interiorizare. Urmînd sugestiile tradiției antice și folosindu-se în același timp de vastele perspective deschise de religie, care își rezervase toate interpretările ultime, literatura se inițiasă în iubirea formelor. Într-o etapă ulterioară, a început să caute sufletul pe care Dumnezeu îl abandonase liberului arbitru și să-l studieze în singurătatea lui, pentru a extrage din îndoielele acestuia toate temele și problemele care alimentează pînă azi imaginația oamenilor. Momentul istoric care semnalează trecerea interesului din exterior spre interior corespunde exact epocii baroce. Ultima antinomie a îndoielii este poate aceea care opune sufletul formei: ambele figurează reunite în preocupările barocului, deși forma ajunge să se ascundă ca și cum i-ar fi rușine de ea însăși.

Pe acest drum spre cunoașterea sufletului, barocul a constituit prima victorie sau poate prima înfrîngere. Datorită lui, datorită căutărilor extravagante ale autorilor de echivocuri și de jocuri de cuvinte și datorită efectelor geometrice obținute de constructorii de contraste în imaginație, arta a reușit să treacă dincolo de scoarța corpului și a formei și să descopere drumul sufletului. Conceptul bazat pe sensurile duble nu este un exercițiu steril, ci primul pas al imaginației care învață să zboare. Geometria fanteziei arunca spre abstract o punte solid fixată în realitate cu unul din capetele sale, celălalt tinzînd spre problemele invizibile, ca o antenă neliniștită care sonda necunoscutul.

Începuturi atît de modeste ca acestea nu trebuie să dea uitării nici măreția problemelor puse și nici importanța rezultatelor obținute. Acestor căutări ingrate și acestor experiențe în parte nerealizate le datorăm un lung șir de nume, dintre cele mai ilustre pe care le oferă istoria literaturii; și le datorăm, în același timp, revelația pădurii virgine a sufletului, alături de metoda ce avea să ne ducă la cunoașterea lui. Și este mai mult decît trebuie pentru a face din această epocă de criză și neliniște, una dintre cele mai mari din istoria gîndirii.



# BIBLIOGRAFIA BAROCULUI

- Adam (Antoine), *Baroque et préciosité*. — In: *Revue des Sciences humaines*, decembrie 1929, pag. 208—23.
- Alexin (Richard), *Formen des Barock*. — In: *Corona*, X (1902—3), pag. 662—90.
- Alonso (Dámaso), *Los temas gongorinos*. Madrid 1927. 8°.
- Alonso (Dámaso), *La lengua poética de Góngora*. Madrid 1927. 8°.
- Alonso (Dámaso), *Poesía española, Ensayos de métodos y límites estilísticos*. Madrid 1950. 8°, 675 pag.
- Anceschi (Luciano), *Rapporto sull'idea del barocco*. — In: Ors (Eugenio d'), *Del Barocco*, Milano 1945, pag. IX—XXXIV (Republicat in: Anceschi, *del Barocco e altre prove*, Firenze 1953, pag. 51—87.
- Apraiz (Angel de), *San Juan de la Cruz entre el gótico y el barroco*. — In: *Revista de las Ideas estéticas*, 3 (1943), pag. 317—32.
- Auerbach (Erich), *Racine und die Léicenschaften*. — In: *Germanischromanistische Monatsschrift*, XXVIII (1926). Republicat in: *Mimesis*, traducere românească, București, 1967.
- Berger (Kurt), *Barock und Aufklärung im geistlichen Lied*. Marburg 1951. 8°, 241 pag.
- Boase (Alan), et Ruchon (François), *La vie et l'oeuvre de Jean de Sponde*. Genève (1949). 8°, 151. pag.
- Boase (Alan), *Jean de Sponde: un poète inconnu*. — In: *Mesures*, nr. 4, (oct. 1939), pag. 127—51.
- Borgerhoff (E. B.), *The freedom of French classicism*. Princeton 1950.
- Borgerhoff (E.B.O.), „Mannerism“ and „baroque“. A simple plea — In: *Comparative Literature*, V (1953), pag. 323—31.
- Borinski (Karl), *Mittelalter, Renaissance und Barrock*. — In: *Die Antike in Poetik — und Kunsttheorie*, Leipzig 1914, vol. I.
- Brinckmann (E.A.), *Kunst des Barocks und Rokoko*. Berlin 1924. 8°.
- Brock-Sulzer (Elisabeth), *Klassik und Barock bei Ronsard*, —

- Trivium III. (1945), pag. 148—55.
- Calcaterra (Carlo), *Il problema del Barocco*. — In: *Questioni e correnti di storia letteraria*, Milano 1949, pag. 405—501.
- Cart (Adrien), *Du baroque*. — In: *L'Information littéraire*, 1949, pag. 171.
- Castro (Américo), *Las complicaciones del arte barroco*. — In: *Tierra Firme*, I (1935), pag. 161—68.
- Castro (Américo), *El Don Juan de Tirso y el de Molière como personajes barrocos*. — In: *Hommage à Ernest Martinenche*, Paris 1937, pag. 93—111.
- Caturla (Maria Luisa), *Flamígero y Barroco*. — *Revista de las Ideas estéticas*, I (1943) pag. 13—20.
- Cerny (Václav), *Les origines européennes des études baroquistes*. In: *Revue de Littérature comparée*, XXIV (1950), pag. 25—45.
- Coutinho (Afrânio), *Aspectos da literatura barroca*. Rio de Janeiro 1950. 8°. 140. pag.
- Croce (Benedetto), *Der Begriff des Barock; die Gegenreformation*. Zürich 1925, 6°. (Refăcut în opera următoare)
- Croce (Benedetto), *Storia dell'età barocca in Italia. Pensiero; poesia e letteratura; vita morale* (1928). Seconda edizione riveduta. Bari 1946, 8°. 508 pag.
- Cysarsz (Herbert), *Zur-Zeit-und Wesenbestimmung des dichterischen Barockstils*. — In: *Fortschritte und Forschungen*, XI (1935), pag. 409.
- Dedeyan (Charles), *Position littéraire du baroque*. — Tübingen, 1951. 8° (*Forschungsprobleme der vergleichenden Literaturgeschichte*).
- Desonay (Fernand), *Baroque et baroquisme*. — *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, XI (1949), pag. 248—59.
- Díaz Plaja (Guillermo), *El espíritu del Barroco*. Barcelona 1940. 8°.
- Epstein (H.), *Die Metaphysizierung in der literarwissenschaftlichen Begriffsbildung und ihre Folgen, dargestellt an drei Theorien über das Literaturbarock*. Berlin, 1929 8°. 69 pag.
- Freidrich (Werner P.), *Late Renaissance, Barock, or Counter-Reformation?* — In: *Journal of English and Germanic Philology*, XLVI, (1947), pag. 132—43.
- Gilman (Stephen), *Baroque Ideology*. — In: *Symposium*, I (1946), pag. 82—107.
- Hatzfeld (Helmut), *Der Barockstil der religiösen klassischen Lyric in Frankreich*. — In: *Literaturwissenschaftlicher Jahrbuch der Görresgesellschaft*, IV (1929), pag. 30—60.

- Hatzfeld (Helmut), *Die französische Klassik in neuer Sicht. Klassik als Barock.* — In: *Tijdschrift voor Taal en Letteren*. XXIII (1935), pag. 213—81.
- Hatzfeld (Helmut), *A critical survey of the recent Baroque theories.* In: *Boletín del Instituto Caro y Cuervo*, IV (1948), pag. 461—91.
- Hatzfeld (Helmut). *A clarification of the Baroque problem in the Romance Literatures* — In: *Comparative Literature*, I (1949), pag. 113—39.
- Hausenstein (W.), *Geist des Barock.* München, 1926. 8°.
- Hight (Albert), *A note on Baroque.* — In: *The classical tradition*, Oxford 1949, pag. 289—92.
- Hornedo (P. Rafael María de), *Hacia una desvaloración del Barroco?* In: *Razón y Fe*, CXXV (1942), pag. 47—60; 361—74; 545—58; CXXVI (1942), pag. 37—52.
- Kettler (H. K.), *Baroque tradition in the literature of the German Enlightenment 1700—1750.* Cambridge 1943. 8°
- Kohler (Pierre), *Le classicisme français et le problème du baroque.* In: *Lettres de France*, Lausanne 1943, pag. 49—138.
- Kohler (Pierre), *Le baroque et les lettres francaises.* — In: *Cahiers de l'Association internationale des Etudes françaises*, I (1951), pag. 3—22.
- Lebègue (Raymond), *Le théâtre baroque en France* — In: *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, II (1942); pag. 161—84.
- Lebègue (Raymond), *La poésie française de 1560 à 1650.* Paris 1950 8°. 2 vol.
- Lebègue (Raymond), *La poésie baroque en France.* — In: *Cahiers de l'Association internationale des Etudes françaises*. I (1951) pag. 23—34.
- Lafuente Ferreri (Enrique), *La interpretación del barroco y sus valores españoles* Madrid 1941, 8°.
- Leo (U.), *Torquato Tasso. Studien zur Vorgeschichte des Secentismo.* Berna 1951, 8° VIII—314 pag.
- Lunding (E.), *Stand und Aufgaben der deutschen Barockforschung* In: *Orbis Litterarum*, VIII (1950), pag. 27—91.
- Lupi (S.), *Barocco, problema aperto* — In: *Convivium*, 1954. pag. 235—42.
- Lützel (E.), *Der Wandel der Barockauffassung.* — In: *Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, XI (1933), pag. 618—36.



- Maggioni (Mary Julia), *The Pensées of Pascal. A study in baroque style*. Washington 1950. 8° X—154. pag.
- Maldonado de Guevara (Francisco), *El período trentino y la teoría de los estilos*. — In: *Revista de las Ideas estéticas*, 13 (1946), pag. 65—98.
- Mark (J.), *The uses of the term „baroque“*. — In: *Modern Language Review*, XXXIII (1938), pag. 547—63.
- Marzot (G.), *L'ingegno e il genio del Seicento* Firenze 1944. 8°
- Marzot (G.), *Variazioni barocche nelle prose del Galilei* — In: *Convivium*, 1954, pag. 678—89; 1955. pag. 43—67.
- Maulnier (Thierry), *Les derniers renaissants* — In: *Languages*, Lausanne 1946, pag. 25—77.
- Moret (André), *Le lyrisme baroque en Allemagne*, Lille 1936. 8°
- Mourgues (Odette de), *Metaphysical baroque and précieux poetry* Oxford 1953. 8°. VIII — 184 pag.
- Nadeau (Maurice), *La première moitié du XVII<sup>e</sup> siècle*. In: *Temps Modernes*, 1952, pag. 1668—80.
- Nelson (Lowry), *Góngora and Milton: toward a definition of the Baroque* — In: *Comparative Literature* VI (1954) pag. 53—63.
- Oppenheimer (Max), *The baroque impasse in the Calderonian drama* In: *PMLA*, LXV (1950), pag. 1146—65.
- Orozco Díaz (Emilio), *Lección permanente del Barroco español* Madrid 1953 8°.
- Orozco Díaz (Emilio), *Temas del Barroco de poesía y pintura* Granada 1947. 8° 200. pag.
- Ors (Eugenio d'), *Du baroque. Version française de Mme Agathe Rouault-Valéry*. Paris, 1935. 16° pag. 233.
- Ors (Eugenio d'), *Poussin y el Greco* Madrid, 1922 8°.
- Pellegrini (G.), *Barocco inglese* Messina-Firenze 1953. 8°.
- Peyre (Henri), *French Baroque* — In: *Art News*, XIV (1946) p. 19—21.
- Pradal Rodríguez (Gabriel), *La técnica poética y el caso Góngora-Mallarmé* — In: *Comparative Literature*, II (1950) pag. 269—80.
- Praz (Mario), *Studi sul concettismo* Firenze 1946. 8°.
- Raymond (Marcel), *Du baroquisme et de la littérature en France aux XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles*. — In: *La profondeur et le rythme* Grenoble, 1948, pag. 139—204.
- Raymond (Marcel), *Classique et baroque dans la poésie de Ronsard* In: *Concinnitas. Festschrift für H. Wölfflin* Basilea 1944 pag. 137—73.

- Raymond (Marcel), *Propositions sur le baroque français* — In: *Revue des Sciences humaines*, 1949, pag. 133—44.
- Reynold (Gongague de), *Le XVII-e siècle. Le Classique et le Baroque* Montréal 1944. 8°.
- Roaten (D. H.), *An explanation of the forms of three serious Spanish baroque dramas, according to Wölfflin's principles of art history*. University of Michigan, 1951. 8° (Extras)
- Roditi (Ed.), *T. Tasso: the transition from baroque to neo-classicism* In: *Journal of Aesthetica and Art Criticism*, VI (1947—48) pag. 235—45).
- Rohlf's (Gerhard), *Racine's „Mithridate“ als Beispiel höfischer Barockdichtung.* — In: *Archiv für das Studium der neueren Sprachen* CXLVI (1936), pag. 200—12.
- Rousset (Jean), *La littérature de l'âge baroque en France. I Circé et le Paon*. Paris 1953. 8°.
- Sánchez y Escribano (F.), *La fórmula del barroco literario presentada en un incidente del „Guzmán de Alfarache“.* — In: *Revista de las ideas estéticas*, 46 (1954), pag. 137—44.
- Sayce (R. A.), *Boileau and French Baroque.* — In: *French Studies* II (1948) pag. 148—152.
- Schaller (H.), *Die Welt des Barock. Eine geistesgeschichtliche Studie*. München 1936, 8°. 77. pag.
- Schurr (Fr.), *Barock, Klassizismus und Rokoko in der französischen Literatur. Eine prinzipielle Stilbetrachtung*. Leipzig 1928. 8°. 44. pag.
- Simone (Franco), *La storia letteraria francese e la Formazione e dissoluzione dello schema storiografico classico.* — In: *Rivista delle Letterature moderne*, IV (1953), pag. 3—22.
- Simone (Franco), *Attualità della disputa sulla poesia francese dell'età barocca.* — In: *Messana*, II. (1953), pag. 123—38.
- Simone (Franco), *I contributi europei all'identificazione del barocco francese.* — In: *Comparative Literature*, II (1954). pag. 1—25.
- Spitzer (Leo), *Die Klassische Dämpfung in Racines Stil.* — In: *Archivum Romanicum*, XII. (1928), pag. 361—472.
- Spoerri (Theopil), *Renaissance und Barock bei Ariost und bei Tasso* Berna 1922. 8°.
- Tortel (J.), *Le préclassicisme français*. Paris, 1952. 8°.
- Trunz (E.), *Die Erforschung der deutschen Barockdichtung.* — In: *Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*. XVIII (1946), pag. 1—100.
- Unus (W.), *Die deutsche Lyrik des Barock*. Berlin 1922. 8°.

- Valbuena Prat (Angel), *El orden barroco en „La Vida es Sueño“*  
 În: *Escorial*, 6 (1943) pag. 167—92.
- Valbuena Prat (Angel), *Sobre el teatro europeo en la época barroca* În: *Escorial*, 43 (1944).
- Vedel (Valdemar), *Den digteriske Barockstil omkringaar 1600.* —  
 În: *Edda*, II. (1914), pag. 17—40.
- Vincenti (L.), *Interpretazione del barocco tedesco.* — În: *Revista di Studi germanici*, I (1955), pag. 39—72.
- Walzel (Otto), *Wechselseitige Erhellung der Künste.* Berlin, 1917. 8°.
- Weisbach (Werner), *Der Barock als Kunst der Gegenreformation.* Berlin 1921. 8°
- Wellek (René). *Renaissance-und Barock-Synaesthesiae.* — În: *Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* II (1924), pag. 225—56.
- Wellek (René), *Renaissance-und Barock-Synaesthesiae.* — În: *Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* — IX (1931), pag. 534—84.
- Wellek (René), *The concept of Baroque in literary scholarship* — În: *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, V (1946), p. 77—109. Traducere românească, Buc., Univers, 1970 după ed. 1963 cu un postscriptum din 1962.
- Wilkinson (L. P.), *The baroque spirit in ancient art and literature.* În: *Essays by divers hands, being the Transactions of the Royal Society of Literature* XIV. (1950) pag. 1—11.
- Wölfflin (Heinrich) *Renaissance und Barock. Eine Untersuchung über Wesen und Entstehung des Barockstils in Italien* (1888). Zweite Auflage. München 1907. 4°; XVI—128. pag.
- Wölfflin (Heinrich), *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe.* München 1915. 8°.
- Zonta (G.), *Rinascimento, aristotelismo e Barocco* — În: *Giornale storico della Letteratura italiana*, CIV (1934), pag. 1—63; 185—240.

După apariția lucrării lui Alexandru Ciorănescu (1957), au apărut numeroase studii dedicate temei. Ansamblul lor nu modifică sensibil contribuția lui Al. Ciorănescu, dar, oricum, îmbogățește substanțial viziunea asupra barocului. Drept care s-a impus o completare a bibliografiei (selectiv, așa cum a făcut-o și autorul, căci integral ar fi imposibil).



- \* \* \* *Actes des Journées Internationales d'Études du baroque de Montauban*, Centre National de Recherches du Baroque, Toulouse
- Alewyn (R.) și Sälzle (K.), *Das grosse Welttheater, die Epoche der höfischen Feste in Dokument und Deutung*, Hamburg, 1959
- Artz (F.-B.), *From the Renaissance to Romanticism. Trend in style in Art, Literature and Music, 1300—1830*, Chicago, 1965
- \* \* \* *Baroque (Le)* — Numéro spécial de *L'Arc*, avril, no. 6 (1959)
- Bazin (G.), *Classique, baroque et rococo*, Paris, 1965
- Bazin (G.), *Destins du baroque*, Paris, 1970
- Bialostocki (J.), *Le baroque: style, époque, attitude*, in *Inf. Hist. de l'Art*, janvier-février (1962)
- Bialostocki (J.), *Barroco: Estilo, Época, actitud*, in *Estilo e Iconografía, Contribución a una ciencia de los artes*, Barcelona, 1973.
- Blunt (A.), *Artistic Theory in Italy 1450—1600*, Oxford, 1959.
- Boase (A.-M.), *The definition of Manieris*, 3rd Congress of the Intern. Lit. Association, The Hague, 1962.
- Charpentrat (P.), *Baroque*, Fribourg, 1964.
- Charpentrat (P.), *L'art baroque*, Paris, 1967.
- Charpentrat (P.), *Le mirage baroque*, Paris, 1967.
- Carreter (F.L.), *Estilo barroco y personalidad creadora*, Salamanca, 1966.
- Chastel (A.), *La crise de la Renaissance*, Genève, 1968.
- Dubois (C.-G.), *Le baroque. Profondeurs de l'apparence*, Paris, 1973.
- Ellrodt (R.), *Les poètes métaphysiques anglais*, Paris, 1960.
- Frei (D.), *Manierismus als europäische Stilerschreiner*, Stuttgart, 1964.
- Genette (G.), *Figures*, Paris, 1966 (traducere românească, Ed. Univers, 1973).
- Getto (G.), *Barocco in prosa e in poesia*, Milano, 1969.
- Hatzfeld (H.), *Estudios sobre el barroco*, Madrid, 1966.
- Hauser (A.), *Manierismus, die Krise der Renaissance und der Ursprung der modernen Kunst*, München, 1964.
- Hocke (G. R.), *Die Welt als Labyrinth. Manier und Manie in der europäischen Kunst*, Hamburg, 1957.
- Hocke (G.-R.), *Manierismus in der Literatur*, Hamburg, 1959.
- Kitson (M.), *The age of Baroque*, London, 1967.
- Kurtz (O.), *Barocco, storia di una parola*, in *Letter. Italiana* XII (1960).

- Levin (H.), *Contexts of the Classical*, in *Contexts of Criticism*, Harvard Univ. Press, 1957.
- Mandrou (R.), *Le baroque européen: mentalité pathétique et révolution sociale* in *Annales*, no. 5 (1969).
- \* \* \* *Manierismo, Barocco, Rococo: concetti e termini*. Convegno Internazionale di Roma, 1960 (Atti). Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 1962.
- Marino (A.), *Barocul*, in *Clasicism, baroc, romantism*, Cluj, 1971.
- Maurens (J.), *La tragédie sans tragique. Le néo-stoïcisme dans l'oeuvre de Pierre Corneille*, Paris, 1966.
- Montano (R.), *Renaissance and Baroque: reply to a critic*, *Comp. Lit. Studies*, III, 1966.
- Morel (J.), *La tragédie*, Paris, 1964.
- Papu (E.), *Barocul ca tip de existență*, București, 1977.
- Orozco (E.), *Manierismo y Barroco*, Madrid, 1975.
- Raimondi (E.), *Letteratura barocca. Studi sul seicento italiano*. Firenze, 1961.
- Raymond (M.), „Aux frontières du maniérisme et du baroque”. *Etre et Dire*, Neuchâtel, 1970.
- Raymond (M.), *Baroque et Renaissance poétique*, Paris, 1964.
- Raymond (M.), *La poésie française et le maniérisme (1546—1610)*. Genève—Paris, 1971.
- Rosales (L.), *El sentimiento del desengaño en la poesía barroca*, Madrid, 1966.
- Rousset (J.), *L'Intérieur et l'Extérieur. Essais sur la poésie et sur le théâtre aux XVIIe siècle*, Paris, 1968.
- Schöne (A.), *Das Zeitalter des Barocks. Texte und Zeugnisse*, München, 1963.
- Scrivano (R.), *Il Manierismo nella letteratura del Cinquecento*, Padova, 1959.
- Shearman (J.), *Mannerism*, Hardmondsworth, London, 1967.
- Simone (F.), *Umanesimo, Rinascimento, Barocco in Francia*, Milano, 1968.
- Simpson (G.), *Le Tasse et la littérature et l'art baroque en France*, Paris, 1962.
- Tapié (V.-L.), *Le baroque et le classicisme*, Paris, 1957.
- Trueblood (A. S.), *The Baroque: premises and problems in Hispanic Revue*, XXXV (1967).
- Würtenberger (F.), *Der Manierismus, des europäische Stil des Sechzehnten Jahrhunderts*, Wien—München, 1962.

Noțiune greu de descris printr-o categorie a existenței sau a spiritului, căci nu se supune tentativelor de captare într-o definiție, barocul, într-o manieră care-i este foarte proprie, își relativizează însuși numele, a cărui origine continuă să stea sub semnul întrebării căci, chiar atunci când explicațiile s-au arătat a fi mulțumitoare, ele nu au reușit, totuși, să excludă posibilitatea unei alte etimologii. În încercările actuale de descriere critică se pleacă, în general, de la ideea de stil, care cuprinde, în afara istoriei formelor, esteticul psihologic și alte determinări ideologice și sociologice. Faptul de creație artistică aparține la modul cel mai strict autorului, dar acesta trăiește înconjurat de o tradiție a formelor, a genurilor, a mijloacelor de expresie, tradiție de care nu se poate rupe căci însăși negarea tradiției implică, fie chiar și numai inconștient, recunoașterea determinărilor sociale, istorice, ideologice. Iar negarea devine și ea necesară în măsura în care constituie una din condițiile evoluției. Astfel că barocul ajunge să constituie o negare a stilului perioadei anterioare în sensul în care ideariul baroc se opune celui renașcentist, dar se și trage din el. Căci ruptura între ele nu este tranșantă, ci există o perioadă tampon, aceea a manierismului în care este greu de definit preponderența unuia sau a altuia dintre stiluri (optăm pentru terminologia propusă de Helmut Hatzfeld: manierism — ca perioadă de evoluție a Renașterii către baroc —, baroc — plenitudine a stilului baroc — și barochism — ca manierizare și degradare a acestuia —).

Încercările de definire nu au reușit decât atunci când s-au limitat la câte o singură trăsătură, a stilului (Wölfflin, Rousset etc.). Dar limitele și limitările nu ajută la nimic pentru descrierea generală a fenomenului. R. Wellek propune încercarea de definire a barocului drept o filozofie sau o viziune a lumii în termeni cât mai generali,



sau chiar ca o simplă atitudine emoțională în fața lumii. Dar tot el ajunge la concluzia că, pentru a se ajunge la o descriere cât mai exactă a barocului trebuie să se încerce o analiză în care criteriile stilistice și ideologice să se aplice conjugat. Dealtfel, tendințele de extindere a conceptului de baroc sînt anterioare lui Wellek. În 1925, Benedetto Croce îl considera o etapă recurentă sau o constantă, idee reluată de Eugenio d'Ors, care vorbind despre un eon baroc, dilata noțiunea pînă la autoanihilare. Dar și ideea de baroc ca fenomen recurent era anterioară lui Croce (Wölfflin, Nietzsche, acesta de pe urmă preluat de Oswald Spengler). Și atunci se produce reîntoarcerea la punctul inițial de abordare a barocului nu ca, ci prin și dinspre stil. J. Bialostocki aplică în 1958 asupra barocului concepția de stil a lui Meyer Shapiro, în sensul unui „ansamblu de forme de expresie cu proprietăți caracteristice care scot în evidență natura artistului și mentalitatea unui grup (s.n.) ... [Stilul] este și un mijloc de transmitere a unor anumite valori înăuntrul unui grup, făcînd vizibile și păstrîndu-le pe acelea care se referă la viața religioasă, socială și morală prin intermediul însinuărilor emoționale ale formelor“. Și tot Bialostocki se întreabă asupra caracterului omogen al culturii europene a secolului al XVII-lea.

Odată cu Leo Spitzer, găsim în baroc transcendentalism medieval și senzualism renescentist. Căci totul, și simțurile și spiritul, capătă sensuri contradictorii și simultane în perceperea mobilității expresiei lor, mobilitate care pare a le descompune pentru a le recompune pînă la a relativiza însăși psihologia personajului și pînă la zămislirea unui pesimism a cărui exacerbare o vom găsi în noțiunea, omniprezentă în literele vremii, de desengaño (sp. dezamăgire). Aceasta nu înseamnă că putem accepta părerea lui Hatzfeld care vede în Spania originea barocului. Este adevărat că Spania a constituit un teren mai propice datorită izolaționismului ei. Lucrul acesta a permis ca, în absența unor influențe exterioare atît de puternice și permanente ca în Franța și Italia, să se producă o evoluție mai liniară, mai precisă. Iar Spania, trăind mult prea mult numai din tradiția proprie se putea epuiza mult mai repede și, în consecință, orice inovație căzută

pe teren spaniol era exploatată pînă la ultimele ei urmări (de pildă sonetul, de sorginte italiană).

Prin stil, putem considera că barocul nu reprezintă o alterare sau o degradare a stilului renascentist, ci o evoluție a acestuia. Căci lumea formelor rămîne aceeași atita doar că se află într-o stare diferită în care a căpătat sensuri diferite, în concordanță cu un spirit de semn contrar logicii armoniei și statismului renascentist. Astfel că, morfologic, printr-o răsturnare a valorilor, formele spun, de fapt, contrarul a ceea ce exprimă, iar logica însăși, construcția argumentelor, devin mijloace, ornamente. Iar aici tentativa de încadrare istorică a barocului pare să se opună definiției lui stilistice (căci cu Eugenio d'Ors putem găsi baroc în nici mai mult nici mai puțin de 22 de epoci diferite), dar numai în aproximativ barocul secol al XVII-lea se manifestă astfel dinamismul formelor combinat cu tendința de dezagregare pe un fond apercceptiv antinomic manifestat în opera de artă, ca o unitate aflată în tensiune și într-un echilibru instabil.

Căci marea noutate pe care Barocul o lansează pe făgașul tradiției artistice și literare este izbucnirea de viață care, ca atare, nu admite limitări sau rigidități formale în artă. Este una dintre tendințele preceptivei manierismului (în sensul lui Hatzfeld, nu al lui Hocke), care impune o interpretare intelectualistă a normelor antichității clasice. Acesteia de pe urmă i se recunosc meritele dar, totodată, artistul „manierist“ reclamă și apără cerințele vieții și libertății artistice, potrivit vremurilor noi. De aici și tensiunea dintre normă și libertate. Se impune relativitatea operei de artă. Cervantes, care în tinerețe apăruse preceptele aristotelice, va recunoaște, mai târziu, cerințele noi ale operei de artă căci „vremurile se schimbă și ele șlefuiesc artele“. Acest flux de viață și, în consecință, de idei și sentimente dintre cele mai deosebite va cere în mod firesc o modificare a genurilor, a formelor, a mijloacelor stilistice. Și aici exegeții barocului încep să difere în opiniile referitoare la substratul ideologic al noii mișcări: după unii este un produs al contrareformei sau dimpotrivă al protestantismului, sau al absolutismului regal, sau chiar al influenței culturii ebraice, fiind esențialmente o artă iudaică. Ceea ce rămîne sigur este faptul

că o evoluție a spiritului cerea, cum era și firesc, maniere și tipare noi în care să se poată turna. Nu mai servesc canoanele care interzic rigid amestecul tragicului cu comicul. Apare contradicția internă a sufletului omenesc. Apare drama, apare tragicomedia, genul mixt. Genuri literare liniare cad în desuetudine. Picarescul își pierde caracterul de succesiune pentru complicația arborescentă (ca de exemplu în cazul lui Mateo Alemán). Lucrul face ca arta barocului să se îndrepte către simțuri, căpătînd un spor de accesibilitate. Dar, prin conceptualizarea excesivă, prin caracterul ei cerebral își restrînge uneori publicul. Dar și acest fenomen a fost temporar. Prin oratoria sacră, prin reprezentații teatrale frecvente (mai ales în Spania), procedeele baroce pătrund în mase, pasionează. Mulți exegeți — printre care și Alexandru Ciorănescu — ne prezintă arta barocă drept o artă a unor minorități docte. Afirmația rămîne valabilă numai pentru o scurtă perioadă și cu excepția unor excese care frizînd impostura ies din sfera artei. Omul perioadei baroce (cel puțin în Italia și în Spania) era mult mai puțin incult decît ne-am obișnuit să ni-l închipuim. Am amintit reapariția unui transcendentalism, medieval ca proveniență. Căci se poate vorbi, înăuntru literaturii baroce, despre aceleași caracteristici pe care Hatzfeld le detașează atunci cînd tratează despre literatura franceză a perioadei goticului flamboaiant: solemnități și profunziune. Fenomenul a fost remarcat și de către O. Spengler, care distinge între gotic și baroc ca între două faze diferite ale unui aceluiași corpus pe forme, care îmbrățișează viața (și pe aceeași poziție se situa și Worringer), iar Walter Schubart definește și el barocul ca pe o continuare a goticului, ca o conștientizare a lui.

Intrucît în Spania barocul a găsit un teren primitiv, atît pentru dezvoltarea cît și pentru exagerările și degradările lui, credem că mai revelatoare pentru descrierea modalităților stilistice ale lui este situația literelor spaniole. Aici, critica distinge (deși sînt doar aspecte sau mai exact efecte ale unui aceluiași fenomen) între cultism și conceptism, Emilio Orozco Diaz adăugînd, ca un fenomen cu trăsături speciale, derivat de cultism, gongorismul (un fenomen asemănător există dealtfel în Italia, relația din-



tre cultismul spaniol și gongorism repetându-se aici în relația dintre secentism și marinism). La urma urmelor, sînt noțiuni vehiculate destul de îndistinct (chiar dacă sub termeni mai mult sau mai puțin modificați) și în legătură cu literele italiene sau franceze (B. Croce, L.-P. Thomas). Potrivit exegezelor deja tradiționale, conceptismul consta în complicațiile de fond și de gîndire, iar cultismul în complicația, în încărcarea formei. Astfel că erau separate într-o manieră care atrăgea după sine însă o concluzie simplificatoare: conceptismul presupunea profunzime de gîndire pe cînd cultismul (sau culteranismul) era doar vorbărie goală. Se uita însă, printre altele, faptul că gongorismul — ca o condensare a culteranismului — presupunea și concentrația expresivă, pe care în mod explicit o propovăduia preacconceptistul părinte Gracián. Încercînd să reconcilieze cele două fenomene, dar fără să ajungă pînă la a le descrie ca fiind manifestări ale unui singur proces, L. Pfandl afirmă că, în mod sintetic, cultistul este un contemplativ iar conceptistul un gînditor. Dar mijloacele centrale ale conceptismului și ale cultismului, conceptul și metafora au între ele limite destul de imprecise. Gracián definește conceptul ca pe un „act al intelectului care stoarce (sic) corespondența care se află între obiecte“ lucru care ne obligă să recunoaștem puncte de coincidență cu metafora. Și García Berrio consideră că formula conceptului se identifică unui mijloc literar centenar, care în barocul tîrziu căpăta o răspîndire tot mai mare pînă cînd devenea aproape exclusiv o metaforă catacretică. Deci noutatea nu constă în descoperire ci în intensificare și acumulare. Căci trebuie să recunoaștem subtilități și complicații conceptuoase pe care le găsim nu numai în lirica anonimă, anterioară secolului al XV-lea ci și în Petrarca și în petrarchiști și petrarchizanți. Și, mai ales în sînul curentului petrarchist, de-a lungul întregii sale evoluții se va dezvolta culteranismul cu al său gongorism sau marinism. Georg Weise, într-un studiu închinat „manierismului și literaturii“ analizează gustul pentru antiteza abstractă și pentru metafora conceptuoasă în poezia petrarchistă ca pe un fenomen care se repetă și se accentuează odată cu evoluția însăși a acestei poezii (supraviețuiri gotice și medievale, forme și aspirațiuni noi, ma-

turizate de către renaștere și de către substratul lor clasic). În canțonierul lui Petrarca se descoperă „nenumerate exemple de abstracție alături de elemente metaforice și de un exagerat contrast al imaginilor și al epitetelor“. Este o particularitate stilistică inserată evoluției generale a vremii, cu o tendință crescândă către prețiozitate și către irealitatea limbajului poetic. Demonstrația definitivă a dihotomiei conceptism-culteranism o face E.R. Curtius atunci când analizează și consideră bazate pe antichitate și pe evul mediu latin toate tendințele opuse celei clasice. Conchide că nu se poate ajunge la o mulțumitoare înțelegere istorică și stilistică a culteranismului și a conceptismului decât atunci când se va face un inventar al tuturor artificilor și metaforelor poeziei latine între anii 1100—1230 și un alt inventar corespunzător al poeziei (mai ales spaniolă) între anii 1580—1680. Interesant mai este și faptul de a descoperi momentul și procesul de schimbare produs în conștiințe, de ruptură cu normele stabilite nu ca un fapt exterior ci ca un fapt necesar reclamat de practica și de experiența reală. În renașterea timpurie, imitația modelelor antice pentru frumusețea modelului și pentru capacitatea lor de a sugera formele vieții era de ajuns. Cu vremea, imitația aceasta devine normă, bazându-se pe studierea și exaltarea doctrinelor poeticii aristotelice, ale artei poetice horatienne și al tratatului de arhitectură al lui Vitruviu. Tendința către reguli, către percepte devine esențială. Caracterul rațional ne duce la complicații în folosirea de metode și de mijloace; căutarea secretului și a sensului artei antichității duce la o îndepărtare crescândă de natură și de viață, într-o accentuare a individualismului și a spiritului de experiență renașcentist, face ca în om să conveargă lumea. Omul romantic va fi centru de iradiere a lumii, de producere a ei. Cel renașcentist deja nu-și va mai ajunge sieși. Căci norma nu este de ajuns pentru a explica de ce lumea nu este făcută doar pentru om. Pentru a ajunge să-și producă lumea, din și prin sine, întâi se cercetează pe sine, asupra sa și asupra legăturilor cu lumea. Iar înăuntrul acelei acceptări a poeticii aristotelice ca pe o perspectivă eternă, apare tensiunea dintre rigiditatea normelor de interpretare și violenta ruptură cu aceste norme, impusă de libertatea vieții și a

naturii în Renaștere (dar respectarea normelor era mai dificilă chiar acolo unde ele încercau să se impună mai rigid: în teatru). Iar devierile de la reguli sînt tot atît de vechi ca și teatrul modern european. Contradicția internă o va simți și Racine, mult mai tîrziu, cînd va spune în prefața la *Berenice* că „principala regulă este aceea de a place și a emoționa” și că „toate celelalte [reguli] nu sînt decît pentru a ajunge [tot] la cea dintîi”. Și din nou fenomenul este împins pînă la ultimele lui consecințe în Spania, unde teatrul ajunge o adevărată instituție publică, cu un loc central, o instituție care influențează viața tuturor celorlalte sectoare, inclusiv cel ecleziastic. Iar tensiunea dintre norma aristotelică și impulsurile libertății vieții și ale vremii îl cuprinde și pe Cervantes. și pe autorii tratatelor de arte plastice. Dar apare și ideea interioară, platonice, anterioară actului de creație. Imitația ideii și frumosului persistă chiar și (și tot) în Cervantes, cînd *Don Quijote* lansează în cap. XXV ideea personajelor prezentate nu așa cum sînt ci așa cum ar trebui să fie. Paradoxul însă a pus stăpînire pe relația dintre teoretic și practic. Tradiția face apologia clasicismului în vreme ce educația și mediul propovăduiesc un fel de „naturalism” care să „îmbunătățească” naturalul. Tensiunea ar putea explica schimbările produse în genurile și temele tradiției clasice precum și determinările noilor genuri care apar, ca picaresca, „noua comedie”, „noua poezie”, valorizarea portretului, a scenei de gen și de interior, peisajul și naturile moarte, coborîrea elementului mitologic către planul real, căzînd adesea în burlesc; la fel și venerabilele teme ale antichității biblice. Iar prin insistență, prin îngroșarea liniilor se ajunge destul de repede și de ușor la antierou, la antiliteratură.

E per tal variat natura è bella / Și pentru că se schimbă natura e frumoasă / — este versul italian care a ajuns adagiul epocii. Unității impuse de poetica aristotelică, poetica lui Lope de Vega îi opunea varietatea naturii (deși natura ca atare va ocupa un loc neglijabil în opera lui Lope, și nu numai în aceea a lui). Căutarea varietății este comună autorilor manieriști și baroci (în sensul atribuit de Hatzfeld acestor termeni). Atîta doar că motivul acestei varietăți precum și sensul ei sînt fundamental dife-



rite de la unii la ceilalți. Manieriștii caută varietatea și contrastul, uneori cu elemente foarte deosebite dar de formă paratactică, „cu un pluritematism susținut de o structură dezintegratoare care, deși presupune un conștient interes pentru sensul sau sistemul de montare al operei, se îndepărtează hotărît de viziunea unificatoare a realității“ (Orozco). Pe cînd autorii baroci, în afară de aceasta se mai supun unui principiu de concepție unificatoare, întregitoare. Încît se poate spune că este vorba aproape despre două concepții, de fond anticlasic, diferite prin complexitatea și complicarea lor. Intelectualismul estetic din manierism i se opune un vitalism senzorial baroc. Principiul structural manierist al compoziției care dezintegrează devine, în baroc, un principiu al amestecului reîntregitor. Complexitatea uneori conștientizată a manierismului devine în baroc un rezultat al sugestiei produse de realitate.

Relativ la acest procedeu compozițional, se subliniază adesea că, alterîndu-se logica valorizării fiecărui dintre elementele deja dezintegrate ale unității clasice, secundarul devine esențial și invers (Al. Ciorănescu, Claude-Gilbert Dubois). Dar acesta este un fenomen înscris manierismului, căci, în baroc, se unifică elementele diferite și uneori contrarii într-o viziune în care sensul de subordonare dă sensul de trăire, de obiectiv (chiar și construcțiilor celor mai artificiale), din care nimic nu se poate desprinde fără ca întregul să se modifice sau să-și piardă sensul cu totul: principalul nu devine ci pare secundar. Manieristul, artist de cabinet, al cărui punct inițial în concepție nu este viața ci ideea interioară, frumusețea în sine a operei căutînd noutatea și ciudățenia, care, înainte de toate, trebuie să placă numai unui inițiat, nu-și va căuta sursele de inspirație în realitatea concretă, apropiată, ci în alte opere de artă, modele literare cu valoare ideală atemporală. Este foarte adevărat că pictura manieristă (chiar aceea din secolul al XVI-lea și care a fost cea dintîi care s-a bucurat de calificativul acesta) va încorpora elemente „naturaliste“ în contrast cu frumusețea ideală. Scopul poate fi contrastul, dar s-ar putea să nu fie vorba de un scop în sine cît de o persistență a unei tendințe realiste medievale. Oricum, varietatea și contrastul, în manierism, au devenit precept, precept care se va prelungi în forma

viziunii unificatoare în baroc. Preceptul acesta implică un pluritematism care, de fapt, pentru ei este axiomatic. Este adevărat că această căutare a noului apare în Italia recomandată încă din 1527 în *De arte Poetica* a lui Vida, însă preocupările apar abia la sfîrșitul secolului, atît în Italia cît și în restul Europei. În 1586 un libretist care căutase inițial să urmeze o temă dată deja, pînă la urmă, a găsit de cuviință că este „esențial pentru principala intenție a spectacolului ca, înainte de toate, să căutăm varietatea și rezultatul a fost nevoia de a se sacrifica unitatea“. Și recomandări asemănătoare se fac în 1590 în Anglia, iar apoi se înmulțesc. Iar un poet ca Torquato Tasso opune, la vremea lui, unității aristotelice, „consensul doamnelor și al cavalerilor ... / precum Ariosto / ... care s-a îndepărtat de drumul bătut al scriitorilor din vechime și de la regulile lui Aristotel“. Și adaugă că un scriitor care l-ar urma cu strictețe pe Aristotel ar rămîne fără cititori. Astfel că, asemeni lui Ariosto, dar într-o măsură mai mare, își propune un plan unitar de digresiuni arătînd că acesta este un drum cu atît mai greu de străbătut cu cît este aproape întru totul dependent de artificiiul poetului. Efectul de trompe l'oeuil, engăño a los ojos (sintagme atît de frecvente în epocă) este nu numai legitimizat, dar, indirect, devine aproape impus, căci în suprapunerea de planuri, de teme, este dificil de ghicit intenția „adevărată“ a autorului, este greu de distins între rangurile de importanță ale elementelor și între adevăratele și fictivele relații dintre ele. Artificiul relevă (sau poate releva) fața necunoscută a lucrurilor. Pe plan literar, manierismului i se suprapune o perioadă de publicare a unui tip de miscelanee și colecții de piese scurte, pliante chiar, aparent fără legături între ele. Tot atunci se bucură de mare răspîndire traduceriile din italiană în toată Europa. Dealtfel, colecțiile erau conforme și ele structurii dezintegratoare manieriste. Prelungirile manieriste se vor găsi pînă în Don Quijote și, mai tîrziu, în povestirile intercalate în firul narațiunii. Dar deja în baroc se observă încercarea de conexiune a lor, de integrare în economia narativă. Fortînd puțin lucrurile, este destul să amintim episodul din Don Quijote în care apare Maese Pedro, episod în care Don Quijote intervine direct în firul

acțiunii „intercalate“ (de asemenea episodul Doroteei, și chiar al Marcelei, din prima parte). Convenționalitatea mijlocului manierist, care, în căutarea noului și a complexității tematicе, devia atenția de la punctul central este anulată de Cervantes, asemeni pictorilor din barocul plenar (cf. Hatzfeld) în virtutea intenției de a se căpăta o viziune mai spontană, mai directă și mai adâncă a realității.

Artificiul — și pictural — pluritematic se va transforma într-o varietate care impune prin unitatea de sens deplin al realității. Iar conștiința distingerii între cele două maniere de intercalare și dezintegrare, Cervantes o simte și o mărturisește în capitolul XLIV din Don Quijote adăugînd, referitor la intercalările unitive de tip baroc (episoadele intercalate, insistînd, de pildă, tot pe cel al Doroteei): „... mulți [cititori] mînați de luarea aminte pe care o cer din partea lor isprăvile lui Don Quijote, nu ar mai pune aceeași luare aminte și în povestirile acestea și ar trece prin ele cu grabă și fără plăcere, fără să bage de seamă frumusețile și artificiile (s.n.) pe care le închid în ele“. Iar motivul acestei schimbări de atitudine îl dă tot Cervantes, spunînd că, în această a doua parte nu a vrut să introducă decît cîteva episoade despre care i s-a părut că s-ar fi născut „din înseși întîmplările pe care le oferă adevărul“. Ideea fundamentală de unitate este cum nu se poate mai bine și mai clar explicată, este o nouă concepție asupra romanului.

Poezia și pictura marchează, aproape întotdeauna, expresia ultimă a unei tendințe stilistice, în cazul nostru, pluralitatea tematică a complexului de compoziție. Căci pictura și poezia posedă mijloacele de compoziție care le permit deplasarea centrelor de greutate, astfel încît ceea ce este esențial să pară accesorial sau invers. Referitor la această afirmație, F. Artz consideră că manierismul „pare a fi lipsit de un simț general al structurii și oferă o organizare independentă părților separate ale unei opere“. Credem că mai multă dreptate au E. Orozco și Al. Ciorănescu atunci cînd consideră (primul în mod explicit iar cel de-al doilea în mod indirect) că, în cazul manierismului, este vorba, mai degrabă de un foarte conștient interes față de structură, dar într-un sens dezintegrator,



care se re-crează și caută tocmai efectele non-logice, de ciudățenie, de anulare violentă a echilibrului, a unității, tendință care nu se va anula decît în perioada de plenitudine a barocului, atunci cînd această unificare pare a afla probele găsirii corespondențelor elementelor sau ale mișcării figurilor.

Dar lucrul acesta după sine implică și o modificare a conceperii spațiului. Pentru autorul clasic, spațiul nu era decît un accesoriu al obiectului, lipsit de importanță: spațiul obiectului artistic nu are nici o posibilitate de comunicare cu spațiul receptorului. Artistul baroc încearcă să dezizoleze obiectul, să-l scoată din cadrul lui precis pentru a da iluzia că suportul reprezentării artistice nu există, ci că există doar aceasta, în direct contact cu receptorul. Spațiul operei de artă trebuie să capete o capacitate de comunicare în virtutea căreia, pentru a pătrunde în spațiul receptorului, caută să-și șteargă limitele proprii, căpătînd continuitate, apropiindu-se de el și, odată cu el, opera de artă încetează să mai existe ca un scîop în sine și își reclamă un statut de realitate, realitate a cărei existențe trebuie să emoționeze. Spectatorul nu mai este „dăruit” ci solicitat, pînă la a ajunge uneori să constituie o parte integrantă a compoziției, ca o figură de prim plan. Figură de prim plan care își găsește corespondența și în domeniul literar: este de ajuns să amintim faimoasa apariție a Ierusalimului la Tasso (... Ecco ... / apparir ... / Ecco additar ... / Ecco ... /). Nici acest procedeu literar nu era nou în cîmpul literar, dar aici este repotențat într-o debordare expresivă care nu avea precedent (ca un corolar se poate considera proliferarea solilocului și a narațiunii autobiografice, persoana întii fiind mai directă în comunicare — cu echivalența autoportretului în planul picturii —; persoana întii anulează distanța dintre cititor și personaj, căci acesta, la persoana a treia era privit ca un personaj de ficțiune, al unei lumi care nu era aceea a cititorului).

Această apropiere a punctului de vedere (problemă tratată amplu, în toate aspectele ei de către Emilio Orozco), descrierile la persoana întii și în timp prezent, apelurile frecvente la adîncurile sufletului cititorului, nu sînt lucruri noi dar, pe măsura înaintării în baroc ele se inten-

sifică pînă la ultimele limite. Și Orozco relaționează aceste exacerbări cu perioada de înflorire a teatrului european (stilul direct, ostentația, teatralitatea).

Oricum, fenomenul baroc nu mai poate fi neglijat în istoria spiritualității europene. Categorie a spiritului, categorie a existenței — este greu de definit căci criteriul „contemporaneității tipologice“ de care vorbea Oswald Spengler este aplicabil pînă la a-l recunoaște în antichitate sau în spațiul spiritual românesc. A avut condiții propice de manifestare între renaștere și clasicism. Dar nu a ocupat un loc gol ci a fost o fază necesară, prin care spiritul renașcentist trebuia să treacă în drumul lui către zilele noastre, iar clasicismul fără preexistența barocului ar fi la fel de greu de conceput.

Fenomen contradictoriu, și-a „produs“ dușmanii și, mai tirziu partizanii și exegezele, la fel de contradictorii. În procesul de descoperire a lui se remarcă însă, în ultima vreme, o relativă convergență a opiniilor: Dubois, Rousset, Wellek, Orozco etc. Dar, printre cei care au prefigurat acest sens al reconsiderării barocului un loc dintre cele mai de seamă revine lui Alexandru Ciorănescu. Rigoarea demonstrației poate „obosi“ dar nu admite foarte multe contraargumente, și în nici un caz de substanță, deși lucrarea datează din 1957.

Indiferent de etimologia lui, cuvîntul baroc a închis în sine de la bun început o intenție peiorativă care a durat pînă în secolul nostru, în ciuda unor eforturi de reconsiderare a noțiunii, între care cel al lui Wölfflin este cel mai cunoscut. Abia relativ recent noțiunea a fost general acceptată, chiar și în Franța, unde barocul întîmpina cele mai severe critici și categorice negări. Și aceasta cu atît mai mult cu cît în Franța fenomenul s-a manifestat în varietate și numeroase aspecte. Dar lucrul se datorează tocmai dificultăților care se ridicaseră în calea reconsiderării a înseși noțiunii de clasicism, care părea „impurificată“ de contactul cu barocul, precum și faptului că deja noțiunea de baroc ajunsese și tindea să-și depășească limitele proprii și să-și asimileze domenii pînă nu de mult străine ei (încă înainte chiar de a se fi definit pe sine). Confuzia se

datorează, în parte, și aplicării indistincte și forțate a celor cinci perechi de concepte wölffliniene asupra literaturii, fără a se fi putut, totuși, demonstra sau schița existența vreunui canal de comunicare între literatură și artele plastice fără să ne mai gândim că în general nu artele plastice au fost determinante pentru literatură ci invers. Astfel că aplicările conceptelor wölffliniene se făceau numai în cazul unor demonstrații forțate. Se mai adaugă și confuziile terminologice care, dimpotrivă, restrâng sfera noțiunii la aceea de stil. Iar pentru Franța se mai pune și problema unui „transfer“, nume ca Malherbe și Corneille trebuind să fie deplasate din sfera clasicismului — obiecție, dealtfel, mai mult de principiu —. Rezervele franțuzești se datorau și amenințării directe a conceptelor clasicismului francez de către entuziaștii barocului. Dar, pentru aceasta, este nevoie să fie definită însăși noțiunea de baroc. Așa, că trebuie plecat din nou de la Wölfflin, nu pentru a-i prelua argumentele cit pentru a i se analiza premisele. Din analiza celor cinci perechi de concepte, Alexandru Ciorănescu desprinde „constanta preocupare a artistului baroc de a găsi reprezentarea cea mai potrivită mișcării“, preocupare care explică suficient noile criterii (până la un anumit nivel) precum explică și inovațiile tehnice ale barocului. Însă, dincolo de distingerea acestei preocupări, irelevante pentru baroc, conceptele wölffliniene își pierd aplicabilitatea la literatură și singura soluție rămâne întoarcerea la metodele clasice și mai ales la analiza stilistică, cea mai veche și mai sigură mai ales. Procedeele stilistice relevă și intenții mai profunde ale gândirii (în speță baroce), impulsuri inconștiente, un ansamblu de implicații psihologice. Totul după o prealabilă familiarizare cu lumea ideologică a scriitorilor baroci, familiarizare marcată, potrivit studiilor moderne, de prezența unui dualism, de o opoziție de principii. Este un dat, pentru Al. Ciorănescu, căci demonstrațiile sînt divergente dar concluzia este, până la urmă, aceeași.

Odată cu sfîrșitul renașterii, printr-o schimbare și exacerbare a cultului naturii, omul, principală creație de divinități, creatoare și a naturii, omul, devine în stare să pună în umbră nu numai natura, ca rezultat al creației,



ci chiar și faptele acesteia, prin faptele lui. Asta ca dovadă a superiorității lui în fața naturii, căci prin om arta capătă o rațiune de existență. Natura coboară pe un loc subordonat, de accesoriu, tolerată ca o datorie față de tradiție, lipsită de descrieri enumerative, părăsite în favoarea acelor sintactice, convenționale. Apare ca o lume imaginară, ca un decor necesar. Cel mai adesea ea este rodul imaginației asociate fie unor ficțiuni mitologice, fie unor valori total diferite (astfel încît personajul devine simbol), fie inventată pe de-a-ntregul. Naturalul este cu totul deplasat pînă la urmă de către artificial. Mai mult chiar, natura este imperfectă iar arta (ca în cazul grădinilor, de ex.) o poate îndrepta. Dar, cu vremea arta nu mai vrea să vadă obiectul indirect, prin sugerări, căci nu o mai interesează natura ci problemele sufletului, care nu mai pot fi prezentate realist și precis. Și, chiar cînd se pune problema reprezentării unor concrețiuni, cum ar fi un portret, se recurge la aceleași eliziuni, ocolișuri, care implică mișcare, schimbarea perspectivei, lucru care aduce cu sine mai multe spații decît acelea care se văd. Iar, dacă vreun detaliu cere vreun cuvînt prea curent, asocierea este cel puțin neobișnuită. Ori, portretul devine pur psihologic: gesturi, intenții, mișcări, totul dual, pentru ca expresia să fie doar o aluzie la obiect. Și iar intervine mișcarea care „adună și contopește toate intențiile artei baroce într-una singură, care este dorința puternică de acțiune, necesitatea de a surprinde și de a reprezenta viața în mers“. Este o mișcare care nu mai are nimic comun cu fazele ei naturale, ci este mai mult simbolică, căci importanță nu mai au decît efectele ei. Iar „norma“ literară barocă hiperbolizează obiectul artistic pînă cînd acesta își pierde orice contact cu realitatea pe care o reprezintă.

În ceea ce privește condiția individului, un rol aparte — dar nu de seamă — revine literatului. Acesta trebuie să devină un om care-și închină literelor numai clipele pe care-și poate permite să le piardă. Poezia înnobila numai pe cel care se bucura de condiția de mecena dar nu și pe poet. Au trecut vremurile renaștentiste care promiteau poetului o slavă veșnică. Poetul din entuziast, a devenit un dezamăgit. Opera lui nu mai țîșnește dintr-o necesitate profundă, ci dintr-o curiozitate îndepărtată de

obiectul ei. Devine un joc al spiritului, întrutotul supus unor reguli prealabile. Înlăturat poetul de la problema directă, idealul uman devine l'honnête homme (discreto în Spania), sprijinit pe un cod de morală practică a unei „aurea mediocritas“; drumul de mijloc, echilibrat, dă siguranță trăirii, creează armonie socială dar, odată cu ea, și minciuna convențională, conformismul, nivelarea personalității. Lor li se datorează în literatură conformismul cu a sa noțiune de onoare bărbătească, cu rigiditățile care nu puteau sfîrși decît în deziluzie, căci puneau în centrul atenției noțiuni deja perimate: idealul feminin al Provenței trecuse deja prin senzualismul liricii posteroare și al romanelor de aventuri. Dar, în locul femeii ideale, nu mai puseseră nimic. Iubirea se reduce la pasiunea, nu tocmai constantă, din care avea să se nască și Don Juan. Eroina nu se mai ferește de îndrăgostit, ci doar de privirile indiscrete. De multe ori ea este aceea care are inițiativa. Iar mobilul iubirii este, cel mai adesea... indiferent. Mediocritatea idealurilor face ca toate argumentele să devină posibile și, prin extindere, la fel de puțin fondate. Geometrizarea impusă în prealabil nu mai face decît ca sentimentul să asculte de intenția poetului, de felul în care cugetul „consideră“ materialul artistic.

Dacă în renaștere actul creator de artă trebuia să unească, prin intermediul imaginației bazate pe imitație, natura cu frumosul, odată cu barocul problema imitației nu va mai fi aceeași, căci natura și frumosul au suferit modificări de substanță: natura este înlocuită de artificiu, iar interesul pentru frumos este înlocuit de acela pentru spectacol (cu vremea, pentru spectacolul pasiunilor). Între ele comunicarea va trebui să o facă spiritul, printr-o operație pur (și uneori prea) cerebrală, lucru care urmează să stabilească noi relații între două categorii de necunoscute: imaginația și sentimentul. Baza reală care susține aceste operații ajunge să fie, și ea, tot un rod al creației spiritului, printr-un proces de extindere a activității acestuia în toate sensurile, inclusiv retro. Proces în care, deci, și imaginația devine produsul spiritului, într-o exacerbare a jocului intelectual, pînă la riscantele limite ale autoanihilării. Este jocul catacrezei care închide în sine

și condiția proprie operei de artă de excesivă deschidere, greu conciliabilă cu sentimentul, lucru care, de-a lungul barocului, a provocat numeroase victime printre creatorii înzestrați cu neîndestulătoare putere artistică. Reușitele artistice, relativ puțin numeroase, ilustrează imensul teren pe care l-a pierdut natura în favoarea spiritului. Și, dacă pe terenul unei mai mari forțe artistice se extirpă și ultimele rudimente de necesitate ale tensiunii dramatice sau pasionale, rezultatul este desăvârșirea tensiunii pur intelectuale, ca în piesele vremii, ca de pildă în cazul lui Calderón de la Barca (și mai ales în cazul lui).

Dar drumul acesta este fără întoarcere. Actul artistic, într-o revenire asupra lui însuși, numai pe această cale, poate sfârși prin a cădea în tendința de absolutizare a instrumentului și a efectului: catacreza trebuie să uimească (Gianbattista Marino pledează pentru stîrnirea „uimirii“, surprizei, a efectelor neașteptate). Însă excesul de „ingeniozitate“ își mai asumă și riscul neglijării raționamentului, lucru care implică, în mod contrar tendinței artei baroce, o reducere a ariei artistice și, indirect, criterii, în sensul prealabilei pregătiri a cititorului; de aici, nevoia noțiunii de gust artistic, restrîngerea publicului la o minoritate etc. Imaginația este eliberată de modele dar, de fapt, este ruptă de baza imitației și de raționament. Consecința constă în puținătatea reușitelor într-o atmosferă de efervescentă literaturizare. Imaginația clădește opera de artă plecînd de la nimic iar opera de artă trebuie să reprezinte frumuseți necunoscute, dar cu toate atribuțiile cunoscutului, să sugereze acel „dépà vu“.

Din cele de pînă acum se strecoară ideea unei viziuni plurale a creatorului. Este o pluralitate, care, în renaștere, însemna succesiune; în baroc, înseamnă neapărat simultaneitate; este o pluralitate cerută de același exces de ingeniozitate, care, prin multiplicitatea efectelor, caută să suplinească reducățiile impuse imaginației. Iar restricțiile, provenind din convingerea că înfățișarea primă a lucrurilor este doar o „înșelare a ochilor“, artistul se înverșunează în a răsuci și deforma realitatea tocmai pentru a-i releva aspectul înșelător, variînd perspectivele; iar perspectivele, datorită aceleiași îngrădiri a imaginației, nu pot fi numeroase, dată fiind unicitatea obiectului artistic, ast-



fel că trebuie să-și reducă deseori condiția la aceea de dedublări ale obiectului. Sînt dedublări absolut obligatorii, dacă nu chiar necesare. Sînt l'au-de-là, fața cealaltă a lucrurilor, a doua natură, care, chiar dacă nu este adevărată, are meritul de a fi produsul intelectului. Și dualitatea se vedește a fi fertilă, cu aceleași riscuri și consecințe care au dus atît la puținătatea cît și la grandoearea reușitelor. Pentru a demonstra aceasta, Al. Ciorănescu recurge la analiza de bisturiu, reconstituind această forma mentis, acest mod de a aborda lucrurile, trecînd prin stilistică. Dintre mijloacele stilistice capabile de a adăuga o „a doua prezență o obiectului“ cele mai înzestrate în acest scop i se par a fi metafora, comparația și repetiția, cu atît mai mult cu cît acestea sînt topice ale literaturii baroce. Dar, încă și mai potrivite barocului, i se par a fi hiperbola, amfibologia, geminarea, tautologia, care, din defecte de stil, devin doar tropi primejdioși. Chiar și pleonasmul (cu exemplificare pe texte din Tasso). Și barocul nu numai că reabilitează tropii dar îi și complică, în sensul amplificării posibilităților lor expresive. Tropii nu numai completează descrierea obiectului, ci îl și descompun pentru a-l lăsa să se recompună altfel într-un final duplicat și acesta uneori de „pointe“. Aceleiași reelaborări îi este supusă și sintaxa, cu aceleași intenții și cu aceleași rezultate. Dar, Al. Ciorănescu avansează presupunerea că perspectivismul încearcă să pună în balanță o idee și umbra ei, umbra avînd rostul de a indica o posibilitate de progres și perfecționare ale ideii înăuntrul dedublării. Să mai adăugăm personificarea exacerbată, cu frecvența ei pereche de activare a ideii și obiectelor pasive. Totul sprijină caracterul dual al obiectului artistic, aluziv (cu aceleași riscuri ale căderii în prețiozitate). Dar, după cum dualitatea tinde către unitate, tot astfel și limitele între lumea reală și aceea a metaforei tind să se șteargă, dar în sensul ridicării celei dintîi la nivelul metaforic al unei lumi nereale, fictive. Este o lume într-adevăr fictivă, ale cărei puternice intervenții în lumea reală o anulează pe aceasta de pe urmă. Personificarea și metafora deviază puternic către abstract. Preferințele pentru mitologie se datorează caracterului dublu al acesteia: obiect real dar și de ficțiune; iar, dacă mitologia păgînă nu era recoman-

dabilă întotdeauna, din rațiuni ideologice, atunci era „creștinată“ pînă la alegorizare, sub care, totuși, nu-și pierdea chipul ei inițial. Și, cum posibilitățile, practic nelimitate, ale mitologiei nu par a fi, totuși, îndestulătoare, pe baza moștenirii petrarchiste, barocul își creează și o „geografie“ mitologică, invenție proprie și foarte repede clișeizată. Interesul ei poetic pierde repede, dar oferă avantajele mitologiei, emfaza și ambiguitatea, pe căi tot mai alambicate, cu rețete și ecuații practice și poetice, care vor sfîrși în literatura prețioasă, cu duble semnificații, a căror descriere cere nu numai efort dar și cunoștințe. Geografiile devin aproape embleme, asociabile între ele. În planul lor, metaforele se combină fără să mai țină seama de existența sau inexistența unei posibilități similare în planul realului a căror emanație erau. Planul realului a fost „ridicat“ la planul metaforei și asimilat. Și iată că, din nou metafora își produce semnificatul. Dualism de expresie și de obiect, dualism care atrage contrastul planurilor diferite, contrast care sprijină ideea wölffliniană a profunzimii. Este un poliperspectivism care separă și combină (încă o dată, iar ideea nici măcar nu este nouă în literatura spaniolă și nici nu se oprește aici, căci merge pînă în secolul nostru, cu Valle-Inclán). În acest aparent haos de modalități trebuia să se impună o noțiune. A reușit „conceptul“. Termenul italianesc, cu sensul de conținut de idei, datorită insistenței cu care petrarchismul exprima acest conținut în metafore și imagini mai mult sau mai puțin abstracte, a căpătat sensul pe care îl cunoaște barocul (concetto în italiană, concepto și, aproximativ, cu același sens agudeza în spaniolă și, iarăși concetto — deci resimțit ca inovație italienească — în franceză). Este conceptul pe care îl condamnă Boileau. Acesta însă nu condamnă cerebralismul procedului cît caracterul lui dihotomic de transpuneri plastice ale realității pentru a servi de podoabă ... formei, în cazuri extreme, dar, care, ca normă (în măsura în care se poate pomeni de normă vorbind despre baroc) servea drept unic limbaj al literaturii. Este un „păcat“ în care au căzut nume mari ale literaturii vremii în Italia, Anglia, Spania și Franța. Dar aceste nume au căutat să-i dea și legitimitate, teoretizînd (Lope de Vega, Baltasar Gracián, Pellegrini, Cyrano, Sforza

Pallavicino, E. Tesauro etc.). Definițiile, însă, păcătuiau prin caracterul lor reductiv. S-a reușit doar sublinierea dualismului și enorma distanță dintre cele două extreme. Al. Ciorănescu se ferește și el de o definire a conceptului, oferindu-ne mai degrabă o analiză a unor concepte, pentru a sublinia punctele comune cu metafora, precum și cele care îl diferențiază de aceasta. În tot acest amalgam, autorul reușește să distingă două clase generale de concepte; după cum între cei doi poli se interpune sau nu elementul mediator-analogic. Cazul suprimării acestui element este cel al jocului simplu de cuvinte, profesat în toate timpurile, dară căruia numai barocul i-a dat rangul de categorie artistică (poliptotonul, omonimia, exomoronul) într-o diversificare și proliferare fără precedent, dar și fără continuatori vrednici de el. Funcția lui era însă foarte clară: drumul dublu, al imaginației, nu poate fi urmat și de logică. Dintr-o dublă interpretare, cea vizibilă este cea logică și coerentă, dar lipsită de orice interes pentru artistul baroc; cea de a doua trezește, întradevăr, interesul, dar nu poate concepe relația dintre cauză și efect: sînt două enunțuri bazate pe două raționamente cu premise false, sortite să ducă la identificarea adevăratului raționament. Deci, conceptul interesează numai în aspectul lui general de „calcul“ pe care și-l face autorul. Acest gen de concepte poate admite și forma multiplicării termenului intermediar-analogic, sprijinitor al analogiei și constituie, după părerea lui Al. Ciorănescu, o înlănțuire, o serie de metafore. Ideea interesantă și foarte originală constă în încercarea (reușită) bogat și solid argumentată de a distinge în gradul de abstractizare al celor două metafore extreme, condiția realizării artistice. Eșecul se datorează diferențelor de abstractizare, precum și concentrării imaginilor la suprafață pînă la pretenția transformării lor în simboluri ale mișcării și ale acțiunii, cu alte cuvinte, tentativei de a transfera asupra generalului atribute ale particularului. Stilul devine codificare rigidă, primejduind sensul. Dar, deoarece, pentru poezii baroci, dificultatea este tot una cu frumosul, algebrizarea este doar un stimulent iar nu o primejdie.

Celălalt gen de concepte (agudezas) Al. Ciorănescu îl definește ca pe silogisme din care termenul intermediar



lipsește; în afara acestui lucru, premisa minoră este și înlocuită prin una falsă (din nou disociere și combinare). Lucrul produce confuzie potrivit căreia cei doi poli ai conceptului sînt egali, iar factorul lor comun trebuie să se lase ghicit. Dar, de fapt, imaginația concordă aproape întotdeauna cu iluzia silogismului și nu caută să-i reconstituie fundamentele. Încă o dată imaginația sacrifică rațiunea în folosul fanteziei. Pe scurt, conceptul închide în sine statornica preocupare de a aduna laolaltă două noțiuni neîmperecheabile sau, dimpotrivă, de a fragmenta, la fel de artificial, sensurile opuse ale unei singure realități, în scopul asocierii de efecte și al realizării dualismului; căci, pentru artistul baroc, arta pare a însemna efectism și dualism. Totul întru abolirea însăși a realului, a suportului inițial, lucru care primejduia însăși condiția artei și a provocat reacția firească și dură a clasicismului împotriva conceptelor (mai ales dacă se ține seamă de faptul că, pe cît de numeroase au fost excesele, pe atît de sărace deveneau succesele). Clasicismul nu exclude imaginația, dar caută să o domine și să-i limiteze rătăcirile, ținînd-o la înălțimea logicii, pentru ca fantezia să nu mai rătăcească din impas în impas. Dualismul cîștigă în profunzimea căutării, sacrificînd bogăția formei.

Dar conceptul rămîne marea descoperire a barocului, nu în sensul posesiei ci al contribuției. Prezența lui, trebuința identificării și a dezlegării lui, implică operații cu diferit grad de dificultate intelectuală, care modifică radical condiția lecturii. Aceasta, din simplă contemplare sau participare sentimentală, devine act de înțelegere, de cuprindere. Realul este suprimat în folosul abstractului, introducîndu-se o primă formă de symbolism poetic, cu mult mai pur intelectual decît acela care avea să vină după el. Drumul de la concret la abstract este de-acum parcurs în sens eminamente invers. În topicile barocului, în care înțelegerea trebuie să plece de la imaginar pentru a descoperi realul, realul nu mai corespundea reprezentării lui așa cum o cere precizia logicii. Astfel că în unele dintre aceste topicе simbolul ajunge să-și fie suficient sieși și ne obișnuim să nu mai căutăm corespondența reală, mulțumindu-ne numai cu aventura imaginației. Exaltarea conceptului, a tropilor trebuie să apară ca o reacție firească

la faptul că, pînă atunci, erau elemente cu totul întimplătoare și inutile. Exaltarea conceptului a produs și excese, dar a reușit și să-l impună, acordîndu-i-se locul cuvenit, atrăgîndu-se atenția asupra unității dintre formă și conținut. (Iar pentru a reuși această performanță conceptul a fost nevoit, pentru o vreme, să se manifeste acaparator). Dar chiar și așa, tot nu-i putem lăsa de o parte suportul real. Căci dualismul baroc implică și contrast și opoziție. Iar, dintre moștenirile antichității, contrastul este cel mai apreciat în perioada barocului. Între contraste și opoziții, Al. Ciorănescu distinge întîi pe cele formale (epimonul, ecoul, jocul de cuvinte, oximoronul) și apoi pe cele silogistice (alternativa și dilema). Este de subliniat artificiuul tipic baroc al ecoului poetic care nu mai repetă aceleași cuvinte decît pentru a le da sensuri diferite, după cum se schimbă cel care le ascultă. De fapt, pînă la un anumit punct, procedeele opoziției se confundă cu acelea ale simplei intenții dualiste, insistînd asupra prezenței unei lumi separate și asupra unei unități nestabile care se păstrează doar ca efect al unui echilibru tranzitoriu și fugar, care, și acesta la rîndul lui, pare a fi contrar naturii lucrurilor.

Opozițiile silogistice sînt, asemeni conceptului, mult mai subtile și mai caracteristice. În ele, rolul logicii crește căci rămîne singurul sistem sigur de referință pentru aceste incursiuni în abstract. Rămîne singura posibilitate de a controla și stabiliza fantezia. Chiar atunci cînd logica este aparentă, cînd raționamentul însuși înșeală, își păstrează suportul real, aparența de verosimilitate. Este foarte adevărat că fantezia poate să ocolească și să înșele logica, dar rezultatul faptului de a se lipsi de ea nu poate fi decît strălucirea iar nu construcția solidă. Logica trebuie respectată măcar în aparență. Dar alternativa barocă reușește, iarăși, să ocolească logica, pentru că paralelismul ei are ca efect însăși excluderea altor posibilități în afara celor două enunțate. În felul acesta se păstrează în continuare natura dualistă a imaginii, natură în care cei doi termeni contradictorii sînt obligați să coexiste. Dilema, ca variantă a alternativei se distinge de aceasta prin intenția de a problematiza și absolutiza impasul celor două sugeri, care se exclud reciproc, ale alternativei, precum și

(formal) prin aspectul mai puțin simetric al problemei. Iar dilema, împinsă pînă la ultimele ei consecințe devine o „mică dramă a inteligenței”, într-o tensiune emoțională care se confundă, pînă la un anumit punct, „cu sentimentul dramatic”. Este pentru prima oară cînd Al. Ciorănescu atinge problema care, de fapt, îl interesează în baroc și este centrul de greutate al demonstrației sale — sentimentul dramatic. (Este vorba de o tensiune accentuată de jocul imaginației, rațiunea fiind invocată doar ca să-și epuizeze posibilitățile de considerare din diferite puncte de vedere).

Dar opozițiile nu afectează numai domeniul formei ci și pe acela intermediar dintre formă și conținut: apare ironia cu multiplele ei posibilități, datorită și creșterii încărcăturii intenționale din cazul dilemei. Dualismul de tonalitate al ironiei nu mai are nevoie de demonstrație, ci doar de decelare tipologică (absurditate, asteism etc.). Este vorba despre posibilitatea de a releva contrapunctic fața cealaltă a realității, într-o gradare dozată astfel încît receptorul de artă își poate da cu greu seama în ce măsură această „cealaltă față” este o imagine falsă sau nu. Astfel, ironia, ca și metafora, nu este altceva decît semnul vizibil care oferă imaginației deschiderea către lumea artistică, — iarăși — către abstract și necunoscut. Și dacă ironia nu este o invenție pur barocă, nicicînd ca pînă atunci ea nu a cunoscut o asemenea proliferare, care să vădească afinități de substanță. Ceea ce a adus intradevăr nou barocul pe planul opoziției de limbaj este burlescul; burlescul ca o exagerare, ca un produs de descompunere în perioada de sfîrșit a barocului, descompunere în virtutea căreia se pot percepe mai bine anumite coordonate ale procesului. Burlescul nu-și mai propune ecuații simple, între abstract și concret ci caută ca planurile, abstract și concret, să fie atît de îndepărtate între ele încît, prin contrast (din nou contrastul) tensiunea dramatică să fie mai puternică; combinarea efectelor stabilește continuitatea posibilă dintre cele două lumi. Însă mișcarea se produce înspre real, pe cît posibil, către cel mai ignobil. Imaginația este îndreptată în sensul opus conceptului. Burlescul și conceptul se neagă ca sens de elaborare finală (nu și formală). Iar operația logică pe care trebuie să o



facă cititorul, în cazul conceptului, acum nu mai este necesară, a făcut-o deja poetul. Este însuși terenul pe care se pot termina și exagerările „prețioase“, chiar atunci cînd intenția burlescă nu există. Este, deci, un procedeu invers de degradare a idealului, iar cînd tradiția și posibilitățile parodiei sînt epuizate, burlescului nu-i mai rămîne decît ridicolul. Dorința de singularizare, care nu mai ia în seamă și cerințele esteticului, nu poate sfîrși decît în ridicol. Și, exagerările acestei dorințe au creat o literatură epică bogată, aproape o tradiție. Ravagiile burlescului (ridicolul) au atins mai cu seamă Franța. Eșecul burlescului se datorează erorii de perspectivă artistică (atît ca punct de plecare cît și ca intenție): încercarea de a transforma abstracția în realitate, frumosul în urît, de a „conceptualiza“ în ignobil, totul aflîndu-se la polul opus sentimentului artistic. În ultimă instanță, burlescul constituie o reacție la excesivul cerebralism baroc; reacție naturală a prelungirii conceptului pînă la absolutizarea lui într-o arie înăuntrul căreia s-a crezut că se poate pleca de la artificiu către natură, fără primejdia ieșirii din terenul artistic.

Însă caracterul dual al unității operei baroce nu se circumscria numai stilului, ci corespundea și unei preocupări mai adînci a spiritului, care insista și asupra dihotomiilor interioare. Contrastul și opoziția nu au rezolvat problema mișcării, ci doar au creat iluzia ei în planul expresiei. Pentru a putea opera cu noțiunea de mișcare în economia conținutului, Al. Ciorănescu introduce pe aceea de „conflict“, al cărui punct de plecare continuă să fie de natură antinomică; este punctul de convergență-divergență a două mișcări contrarii care, în mod inevitabil, produc un șoc și, totodată, acordă operei baroce tipicul ei caracter „pieziș“. Acest punct de convergență-divergență nu poate fi comun noțiunilor anterioare de contrast și opoziție, căci acestea nu implică întîlnire ci paralelism. Conflictul este deci o opoziție în termeni dualiști a unor pasiuni, interese sau acțiuni, care au în comun punctul de plecare sau scopul. Contribuția barocului constă, dacă nu în descoperirea acestui resort al acțiunilor, măcar în aceea a folosirii lui metodice și în aceea a aplicării mișcărilor conflictului după un plan prestabilit, cu

scopul obținerii unor anumite efecte, prevăzute și pregătite dinainte, lucru, dealtfel, pe cea mai ortodoxă linie aristotelică. Dar, dacă pînă atunci, conflictul era o realitate oarecare, între cele reprezentate artistic, barocul îl transformă în centrul atenției, îl face să polarizeze interesul; astfel, conflictul oferă coerența care lipsea în literatura anterioară. Oricum, autorul începe prin a-și alege conflictul, care-i ilustrează o teză. Dar, pentru a ilustra nu-i ajunge un singur obiect purtător al acestei teze. Teza trebuie să constituie confluența mai multor conflicte, care converg asupra obiectului. Imaginația întâi își geometrizează construcția operei de artă, iar fabula devine, din materie, instrument al literaturii; încetînd să mai adune interesul, adună în sine efortul de organizare, de proveniență conflictuală. Însă, așa cum am mai spus, imaginația începe să opereze asupra însuși punctului ei de plecare, asupra manierei de concepere a operei de artă. De unde rezultă că dedublările și suprapunerile de efecte nu constituie, de fapt, o simplă excrescență, un ornament stilistic, ci apar dintr-o nevoie a spiritului care formează și orientează inspirația încă mai înainte să fi apărut interesul pentru expresie. Rezultă că, în ceea ce privește conflictul, se pot distinge mai multe posibilități de producere și evoluare a lui. Un prim caz, după Al. Ciorănescu, l-ar constitui acela al figurării a două mișcări contrarii (interese contradictorii, pasiuni neîmpărtășite etc.). Este vorba nu de o invenție a barocului ci de o multiplicare ilustrativă a acestui procedeu, cel mai adesea fiind la mijloc o dragoste neîmpărtășită. Deși, la prima vedere sentimentul acesta pare a nu avea nimic comun cu opoziția și existența unui centru al tuturor elementelor antinomice, în realitate, „se produce“, totuși, unitatea. În final, dragostea termină prin a fi împărtășită. Dar nu este vorba despre happy-end-ul facil, al unei literaturi de industrie, ci de o deplasare a centrului de unitate către finalul operei, de o anumită dezechilibrare voită, de o asimetrizare care aduce cu sine, din nou, efectul de imposibil statism. Oscilarea centrifug-centripet, pe o temă veche de cînd lumea și literatura, este într-adevăr o invenție barocă, generatoare de conflict.

O variantă a conflictului se poate produce și printr-o

intervenție exterioară paralelismului mișcărilor; din exterior, se încearcă devierea mișcărilor, ruperea (care, pentru moment, reușește) paralelismului pasiunilor sau al intereselor. Dualismul rezidă aici într-o dublă reprezentare a lui: fie ca avînd drept elemente antinomice un sentiment împărtășit (dual, la rîndul lui) și circumstanța exterioară, fie reprezentîndu-se ca o dualizare a mișcărilor paralele (cele două iubiri) în urma șocului exterior. Oricum, punctul de plecare este aici static pentru ca echilibrul să fie rupt pe parcursul fabulei. Dar, și lucrul acesta pare un loc comun, ar trebui să ne întrebăm dacă o construcție atît de cerebralizată era posibilă cu un secol mai înainte de perioada barocului. Căci șocul exterior produce în personaje efectul problematizărilor. Și, dacă s-ar putea obiecta că este vorba mai mult de construcție clasică decît de imaginație barocă, Al. Ciorănescu avansează ideea că, de fapt, clasicismul nu constituie decît o continuare reformată a barocului și că, în ciuda tuturor reformelor sale, a păstrat așa cum era și firească să păstreze, toate procedeele, toate atitudinile fundamentale și toate ideile care constituie o barocă forma mentis. Și, tot astfel, se poate observa că materialul literar are o arhitectură anume, de o complicație rigidă în respingerea tendințelor de simplificare, concepută în funcție de conflict. Căci conflictul este acela care produce sentimentele și provoacă analizele pasiunilor; invers de cum se obișnuiește să se tot afirme. Și, dacă formula conflictului poate suferi variații, semnificația lui fundamentală nu se schimbă prin aceasta cu nimic. La sfîrșitul perioadei (Racine, Calderón de la Barca), conflictele se complică și se înmulțesc, contaminînd și arhitectura dramatică în care fiecare personaj își are conflictul sau conflictele sale, direct sau indirect determinate de cele ale celorlalte personaje. În ultimă instanță, unitatea operei de artă și statismul ei sînt fragmentate pentru a fi reconstituite.

O ultimă variantă a conflictului baroc (și aceasta este o invenție pur barocă, ale cărei consecințe depășesc vremurile în care a apărut) este aceea a cărei schemă opune personajul central chiar lumii lui. Opoziția care se poate stabili aici nu este numai aceea dintre baroc și renaștere, ci și aceea dintre baroc și toată literatura care l-a pre-



cedat. Până atunci personajul era pe măsura lumii lui, opozițiile lui reducându-se la încercările de cucerire a dimensiunilor acesteia sau a pușinelor ei avantaje. În opoziția lui îi era dat să lupte cu realități ideale. Însă lui Don Quijote îi este dat să lupte cu „realități reale“. Este un cavaler rătăcitor care nu știe că și-a pierdut lumea lui de cavaleri. În „nebunia“ lui, realitatea ideală încă mai există. Iar, cum el însuși este o realitate ideală, era firesc ca ficțiunea lui să trăiască și să evolueze într-o ficțiune adecvată, dar și să se afle într-un conflict dur și perpetuu cu o lume care nu este aceea a lui. Iar aici, Al. Ciorănescu se înscrie în grupul exegeților cervantini care opinează că Cervantes nu a avut, scriind Don Quijote, intențiile pe măsura rezultatului: „Probabil că intenția autorului a fost aceea de a schița conflictul acesta dintre lumea visurilor și aceea a realității, poate, fără să se gândească la faptul că, transformând în artă realitatea, aceasta devenea și ea vis. Astfel că poziția aparte a lui Don Quijote în lumea romanului provine din circumstanța care ar fi putut fi previzibilă pentru autor, de a-și desfășura conflictul între două lumi la fel de ireale, între două nivele ale artei, între personaj și imaginația sa“. Oricare ar fi lumea lui Don Quijote, el se află întotdeauna în conflict cu ea; este lupta lui împotriva unui mediu fără formă, care scapă căutării și voinței, a unui mediu ostil imaginației. Răzvrătirea ei ineficace, căci spiritul este înconștient de răzvrătirea lui, iar opoziția față de lume este o deducție. Dar totul se salvează prin voința pură care respinge intervenția senzorialului pentru a nu se pierde nimic din limpezimea și coerența imaginației.

Din punctul de vedere al teoriei lui Ciorănescu, aceasta ar putea fi o derivație a celei de a doua variantă a conflictului, aceea în care se produce o intervenție exterioară. Unitatea dintre erou și universul lui se datorează unui contact îndelungat și copleșitor cu literatura cavalerescă, a unei realități „ideale“, în care paralelismul eroului cu lumea era desăvârșit. Dar, în viziunea teoretică a celei de a doua variante a conflictului, intervine șocul realității „reale“, al lumii care nu se află în romanele cavaleresti. Conflictul odată pus în mișcare, elementele lui tensionare se vor separa tot mai mult, anulând aparentul echilibru

inițial. În afară de aceasta, marea descoperire cervantină mai constă și în faptul că opune, în locul intereselor, pasiunilor, cele două lumi, aceea a artei și pe aceea a ficțiunii în care Don Quijote trebuia să iasă învins. Materialul epic este acela impus de construcția mentală pînă la a fi el însuși ficțiune, imaginație. Conflictul ajunge să constituie punctul de plecare pentru întreaga operă de artă și, aici, Cervantes „ia întîi notă de prezența virtuozităților și a forțelor înainte de a-și fi aflat personajele, ca într-un program“. Conflictul în sine însă trebuie să susțină ceva. Nu putea să se manifeste în gol, ci pe personaj, să-l dramatizeze. Căci și aceasta este o notabilă inovație barocă. Personajele anterioare barocului aveau o relativă stabilitate psihologică, lucru care, în parte, explică faptul că literatura clasică s-a obișnuit destul de devreme să se slujească de caractere universale (deși și reciproca ar putea să fie la fel de adevărată, dar aici contează nu atît explicația cît consemnarea existenței fenomenului). Personajul baroc se disociază și el. Caracterul lui joacă între atitudini opuse și nu odată personajul își dorește să facă exact opusul a ceea ce face. Drept care și reacțiile lui devin greu de prevăzut, desfăcîndu-se într-un evantai de posibilități polarizate în jurul a două impulsuri de semn contrar. Conștiința eroului trebuind să joace între cei doi poli la fel de proprii, nu poate decît să fie supusă îndoielii, căci opțiunea, oricare ar fi aceea, este unilaterală, sărăcitoare, nemulțumitoare. Drama este opoziția care pune stăpînire pe susletul eroului. Fenomenul se produsese cu mult înaintea barocului, însă abia odată cu barocul se produce ca un ecou al faptului că sufletul este un compus mixt al unor tendințe opuse. Explicația fenomenului Al. Ciorănescu o vede în faptul că, deși de la renaștere pînă la clasicism nu se poate observa nici cea mai mică intenție de revoluție literară, odată cu ajungerea la clasicism se poate observa, în schimb, existența unor schimbări profunde în concepțiile literare, iar teoreticienii nu mai inovau ci orînduiau. Lucrul s-ar datora unor acumulări treptate, cantitative la nivelul stilului și care, pe nesimțite, au dus la modificări și descoperiri confundate cu tehnicile și experimentele tradiționale. Saltul calitativ

se observă abia în clasicism, în totala schimbare de optică, în modificarea profundă a metodelor literare. Astfel că, în vreme ce nuanțarea psihologică a personajului anterior barocului implica succesiunea caracterială care îl segmenta în mai multe personaje, psihologismul baroc implică simultaneitatea, coexistența duală, tensiunea. Deja Descartes distinsese antinomia acțiune-pasiune și șocul produs de aceasta. Astfel că drama implică o slăbiciune de caracter, slăbiciune care apropie personajul mai mult de om decît de erou, prin îndoială. Este îndoiala care dublează înfățișarea realității într-o manieră al cărei echilibru nu urmărea distrugerea unității. Însă îndoiala cere o soluție, soluția care se poate afla fie prin intermediul voinței (Corneille), fie prin condamnarea îndoielii în numele credinței (teatrul spaniol), fie prin anularea ei de către pasiune (Racine). Dar tot atît de bine este posibil și să se suprimă soluția: tensiunea continuei treceri în revistă a posibilelor soluții neconcretizate în acțiune este de ajuns. Posibilitatea de a opta implică libertatea, dar opțiunea în sine este deja înjositoare, punerea acesteia în acțiune îl reduce pe autorul ei la condiția de a nu mai avea pentru ce să opteze. Nu mai are importanță, deci, o opțiune anume, ci numai posibilitatea de a opta (Hamlet). Iar dacă îndoiala, tensiunea ei dă viață, aplicarea unei opțiuni oarecare, și oricare ar fi, aceasta, odată cu acțiunea este aducătoare de moarte. Este rațiunea pentru care Hamlet acționează numai atunci cînd știe că oricum moare. Drama a relativizat, prin intermediul imaginației, crea-tore de dualități și antinomii înșelătoare, unitățile solide ale logicii tradiționale.

După o amănunțită descriere a manifestărilor barocului se poate căuta și o explicație genetică a fenomenului, dependentă aceasta de explicațiile date pînă acum mobilurilor și manierelor de producere a fenomenului. Ceea ce atrage de la început atenția este însăși tendința de înnoire stilistică, tendință care merge, uneori, pînă la negarea limbajului propriu și curent. Este o tendință mai patentă decît aceea paralelă și manifestă la nivelul la care se produc efectele de interior. Lucrul s-ar datora unei firești tendințe evolutive, de negare dialectică a renașterii.



Obsesia faptului că nimic nu mai era nou sub soare și cu implicația necesității de a se evita repetarea, monotonia au generat, în mod necesar, dorința de noutate care nu mai putea fi, după autorul baroc, decît o iluzie de noutate. În felul acesta, barocul s-ar putea constitui ca o prelungire manierizată a renașterii (de aceea Helmut Hatzfeld numește „manierism“ perioada aceasta de trecere spre baroc) manifestată în intenția conștientă de supraincercare a liniilor clare, simple, în scopul evitării repetiției și pentru afirmarea originalității scriitorilor apăsăți de complexul epigonului. Se considera că tot ceea ce se mai putea face nu mai era decît o variație la nivelul expresiei. Iar originalitatea avea nevoie de recunoaștere (surpriza recomandată de G. Marino). Exaltarea expresiei duce și la o saturare a ei prin prelungiri și forțări metaforice, căci formele tradiționale sînt deja epuizate. Și, totuși, numai lucrul acesta nu ar putea constitui o explicație multumitoare decît pentru nevoia de înnoire, și numai parțial, iar pentru sensul ei explicația nu ar servi deloc.

Exagerările împinse pînă la ultima extremă s-au produs mai ales în Spania. Ori în Spania, ultimul mare model anterior — Petrarca — nu stăpînise chiar cu atîta autoritate lumea literelor ca în Italia sau în Franța (este adevărat că influența lui Petrarca este de mai lungă durată, dar poate tocmai datorită faptului că lipsa autorității a permis influenței să se asimileze treptat, deci la niveluri cu mult mai adînci și mai de durată). Pe de altă parte, genul pastoral continuă să fie cultivat chiar de către aceia care îl ridiculizează. În sfîrșit, dorința de originalitate nu poate explica decît în foarte mică măsură orientarea concepțiilor asupra operei literare, căci lucrul acesta ar constitui un substrat ideologic incapabil să primeze și să se susțină singur. Este nevoie deci de un suport în planul filozofic. Și Al. Ciorănescu este printre cei dintîi care sprijină în mod explicit barocul pe disputa dintre aristotelism și neoplatonismul epocii. După Aristotel, ființa, înainte de a exista, este o posibilitate, care se traduce prin materia ei în vreme ce existența este actul ei și se traduce prin formă. Trecerea de la materie la formă constituie mișcarea (materia, nedeterminată, în sine, putea

primi orișice formă). Odată turnată într-o formă, materia nu mai putea primi, în același timp, și o a doua. Lucrul acesta stabilește individualitatea și unicitatea caracteristice formei, independente de orice implicație universalistă. Concepția a stăpinit lumea ideilor europene pînă în secolul al XV-lea, cînd a cedat mult teren în fața neoplatonismului, fără însă ca prin aceasta să înceteze să marcheze în continuare conștiința colectivă. Astfel că obiectul continuă să fie bine prins în definiția și forma lui, care îi rigidizează individualitatea. Iar dacă, în antichitate, platonismul a fost pus în dificultate de aristotelism, acum se produce fenomenul invers. Astfel că singura realitate posibilă devine aceea a ideii care se poate turna în nenumărate copii obiectuale, toate imperfecte. Concluzia este că individualitatea aristotelică își pierde orice fel de interes. Căile care duc cel mai sigur către cunoaștere sînt acelea în care senzațiile închid în sine contradicția și multiplicitatea. Lucrul devine revelator pentru cele spuse pînă acum pe marginea procedeeleor artistice ale barocului, mai ales că antinomiile platonismului erau posibile înăuntrul unei aceleiași unități. Deci, obiectul artistic este inaccesibil, iar opera de artă implică nu contemplare ci încercare de apropiere, de aproximare. Este un lucru la fel de revelator și pentru ideariul barocului. (Dar nici platonismul nu poate constitui o explicație unică a fenomenului baroc căci între ele nu există relația de la cauză la efect, ci doar anumite corespondențe foarte vădite. Platonismul poate constitui doar unul dintre elementele aperceptive, care au determinat, indirect, împreună, o stare a intelectului, o stare colectivă, o evoluție generală). Platonismul și aristotelismul au rămas la fel de puternic încrustate în conștiințele vremii, inconștient asimilate. Toate valorile promovate de renaștere se văd, după aproape două secole, în pragul prăbușirii lor (aristotelism, platonism, morală, religie, admirație pentru antichitate etc.). Prin rîcoșeu, reacția întărește poziția tradiției. Însă nou-tatea gravă a atmosferei de relativizare a valorilor o constituie chiar îndoiala (Montaigne, Pascal etc.). Ravagiilor îndoielii nu i se mai puteau opune decît o anumită formă de violență sau rațiunea.



Violența, ca act antirațional (proliferarea scrierilor mistice ca ofensivă religioasă a contraformeii, conceptul bazat pe antinomii și neglijarea rațiunii etc.) este pînă la urmă mai mult o soluție de excepție, fiindcă, de obicei se recurge la rațiune. Iar pentru ca rațiunea să fie o soluție a îndoielii, este necesar ca îndoiala și dualismul baroc să aibă ceva comun. Un prim argument — destul de discutabil la prima vedere — Al. Ciorănescu îl consideră a fi acela semantic sprijinit pe criteriul psihologic. În felul acesta barocul ajunge să fie un obicei și un mod de existență (idee dezvoltată mai tîrziu la noi cu multă erudiție de Edgar Papu). Argumentul lui Al. Ciorănescu: „... este mai logic să ne gîndim că este vorba de nivele subconștiente ale intelectului, profund afectate de permanenta conviețuire a unor idei contradictorii și obișnuite treptat să admită existența termenilor antinomici care, în logica anterioară, se excludeau automat. Viața a îngăduit obiceiul, imaginația a funcționat cu același automatism pe baza procedului dualist...“.

Concluzia care se impune este că nu mai interesează atît elementele contradictorii cît mai mult tensiunea dintre ele. Iar clasicismul devine nu perechea, nu opusul, ci evoluția barocului, ca element moderator, care atribuie rațiunii rolul de soluție a dilemei. Imaginația începe să depindă de voință, lucru care, odată cu controlul rațiunii, îl introduce și pe acela al unor soluții intelectualiste, fără să schimbe însă caracterul profund și permanent al barocului, recognoscibil în tensiunea unei antinomii reduse la unitate.

Inseamnă că barocul poate fi considerat, înainte de toate, acea mișcare istorică în care îndoiala devine o necesitate a gîndirii, care impulsionează imaginația și caută soluții dualiste și chiar opuse acolo unde acestea nu ar părea să aibă vreun rost. Barocul poate fi definit prin contrast cu renașterea sau cu clasicismul, dar nu este ușor de definit numai și numai prin sine, decît printr-o exaltare a intelectualismului. Imaginația se rupe de orice imitație vrînd să-și ajungă sieși. Întreprinderea era temerară și plină de riscuri. Unul dintre ele era incomprehenșibilitatea. Cu atît mai mult cu cît arta barocă pare a-l



invita pe receptorul de artă să meargă chiar și mai departe decât creatorul său, într-o sugerare a unei celei de-a doua naturi a obiectului. Dar, arta poate produce (și chiar produce și nu numai în cazuri izolate) o separare atât a obiectului artistic cât și a creatorului de artă.

Dorința de epuizare a tuturor posibilităților de expresie duce la prolixitate (unitatea înăuntrul multiplicității), lucru care facilitează drumul către ideea evitării termenului propriu, către complicare și superelaborare; superelaborare care, uneori, se folosea de mijloace sugestive, mijloace care împiedicau atenția să se concentreze asupra absurdității. Însă riscurile cele mai mari erau acelea ale obscurității și al ermetismului, din cauza efectelor de perspectivă, folosirii caracteristice a metaforei, în scopul concentrării atenției receptorului.

În sfârșit, pentru a defini barocul este nevoie de definirea canonului său caracteristic: admiterea ca o constantă fundamentală, nu numai ca o probabilitate stilistică, a „antinomiei unității, a tensiunii acestei antinomii, și admiterea așezării termenilor în așa fel încât să se repete, să se completeze și să se opună, prin șoc, între ei... Și așa cum barocul constituie un rezultat al evoluției renașterii pe care o nega selectiv, tot astfel și el a trecut în clasicism fără a-și pierde constantele alături de cele neoclasiciste sau renașcentiste etc., înăuntru fondului apercceptiv.

În activul constantelor barocului rămâne, înainte de toate, cerebralizarea literaturii, achiziție și primejdie în același timp, tot astfel după cum se poate întâmpla și cu reînnoirea expresiei întru redescoperirea „demnității poetice a cuvântului și a imaginii“. Însă descoperirea cea mai mare a barocului rămâne descoperirea dramei, prin transferul tensiunii antinomice asupra sufletului. Îndoiala devine, din situație obiectivă, o poziție provizorie, un echilibru instabil.

Astfel, în perspectivă general istorică, barocul nu reprezintă un fenomen întâmplător, ci o verigă a întregului proces de dezvoltare spirituală a Europei. Pentru analiza barocului (și nu numai a barocului) Al. Ciorănescu lansează și ideea — destul de riscantă de altfel — a unui totalitarism cultural francez, care face posibilă analiza oricărui proces de istorie a culturii în Franța, ceea ce,

dealtfel nu răpește din relevanța analizei, pe care nici autorul însuși nu a restrins-o la spațiul francez. Importantă este relevarea caracterului de sistem al vieții spirituale în care orice mișcare produsă într-unul dintre compartimente repercutează asupra celorlalte. Pe plan literar, se accentuează procesul de interiorizare și, pe drumul acesta, procesul de „cunoaștere a sufletului, barocul a fost prima izbîndă sau, poate, prima înfrîngere“.

DUMITRU RADULIAN

# INDICE DE NUME PROPRII

- Achillini (Claudio) 187, 258, 395—396
- Alarcón (Álvaro de) 178
- Alarcos (E.) 54
- Alcanter de Brahm 294
- Alcázar (Baltasar del) 271, 292
- Aldana (Francisco) 89
- Alemán (Mateo) 121, 164, 201, 292, 458
- Alonso (Dámaso) 170, 176, 206, 391
- Ambillou (René Bouchet d') 70, 72, 173, 272
- André (Părintele) 244
- Apollinaire (Guillaume) 291
- Aquila (Serafino dell') 258
- Aretino (Pietro) 75
- Argensola, V. Leonardo de Argensola
- Arguijo (Juan de) 268
- Ariosto (Ludovico) 28, 81, 91, 114, 117, 186, 217, 255, 326, 352, 415, 463,
- Aristotel 139, 310, 311, 357, 358, 372, 399, 403, 405, 407, 410, 463, 483
- Arnold (Gottfried) 272
- Artale (Giuseppe) 171, 241, 274, 431
- Artz (F.-B.) 464
- Assoucy (Charles Coypeau d') 297, 299
- Aubigné (Théodore-Agrippa d') 52, 290
- Audiguier (Vital d') 114, 115, 160, 283
- Auerbach (Erich) 345, 346, 348, 352
- Augustin (Sfintul) 260—261, 372, 410
- Ausonius (Decimus Magnus) 266—268, 273
- Babelon (Jean) 18
- Balbuena (Bernardo de) 67, 157
- Baldensperger (Fernand) 22
- Balducci (Francesco) 404, 405
- Balfour (Arthur James) 410
- Balzac (Jean-Louis Guez de) 105, 148, 149, 153, 196, 216, 244, 373, 442
- Bances Candamo (Francisco Antonio) 176, 241—243, 437
- Barbier (H.) 9
- Baudelaire (Ch.) 442
- Benserade (Isac de) 252, 282, 429
- Bernini (G. L.) 41, 161
- Berrío (G.) 459
- Bershas (H. N.) 235
- Beys (Ch.) 279
- Bialostocki (J. B.) 456
- Bloch (O.) 9
- Boase (A.) 27, 147, 216
- Bocángel y Unzueta (G.) 180, 247
- Boccaccio (G.) 408
- Boccalini (T.) 417



- Bodin (J.) 408, 417  
 Boiardo (M.) 326  
 Boileau-Despréaux (N.) 22, 75,  
 117, 127, 189, 198, 199, 205,  
 217—221, 229, 241, 252, 300,  
 359, 377, 417, 418, 419, 427,  
 436  
 Boisrobert (F. Le Métel, abate  
 de) 149, 157  
 Bolonia (Ioan de) 108  
 Bonarelli della Rovere (G.) 327  
 Bonniel (abatele) 85  
 Borgerhoff (E. O.) 148, 253  
 Borinski (K.) 7, 9  
 Borromini (F.) 41  
 Boscán (J.) 214  
 Bossuet (J. B.) 26, 54, 200, 417,  
 418  
 Bouhours (D.) 83, 120, 122, 123,  
 143, 165, 189, 194, 197, 214,  
 223, 238, 244, 249, 267, 268, 435  
 Boursault (E.) 442  
 Boutonier (J.) 411  
 Brachet (A.) 9  
 Bray (R.) 42, 103, 129, 228  
 Brébeuf (G. de) 268, 281  
 Brinckmann (E. A.) 27  
 Brusoni (F.) 105  
 Bryson (F. R.) 128  
 Buoni (T.) 71  
 Burckhardt (J.) 26  
 Burguillos (Tomé de) V. (Lope  
 de Vega)  
 Bussy-Rabutin (Ro. conte de)  
 196  
 Cailly (J. de) 77, 127, 147, 249,  
 282, 292, 392  
 Calderón (G.) 271  
 Calderón de la Barca (P.) 18,  
 25, 79—80, 92—93, 121—122,  
 128—129, 134, 136, 146, 160,  
 173—174, 202—203, 210—211,  
 241, 243, 273, 277—278, 283—  
 284, 309, 314, 328—329, 335—  
 336, 369—371, 426—427, 470,  
 479.  
 Callot (J.) 94, 205  
 Camerino (J.) 193, 430  
 Camões (L. de) 25, 29, 286  
 Campanella (T.) 53  
 Cáncer y Velasco (J.) 237—238  
 Capponi (G.) 116  
 Caravaggio (M.) 265  
 Carrillo de Sotomayor (L.) 246,  
 258—259, 435  
 Cart (A.) 29  
 Casaburi (P.) 222  
 Cascales (F.) 54, 116—117, 208—  
 209, 257, 311, 360, 435  
 Castelain (M.) 380  
 Castiglione (B.) 110  
 Castro (A.) 8, 9, 89, 128, 225,  
 237, 257, 291, 369, 371  
 Castro (G. de) 349  
 Catul (Caius Valerius) 352  
 Cejador y Frauca (J.) 271  
 Cellini (B.) 112  
 Cérissiers (R. de) 67, 122, 192  
 Cervantes Saavedra (M. de) 25,  
 57—60, 75—76, 81, 103, 111,  
 114, 118, 127—128, 133—134,  
 142, 159, 164, 168, 234—235,  
 273, 294, 328, 338—339, 369,  
 378, 404, 415, 426—427, 432,  
 480, 481  
 Chapelain (J.) 442  
 Chaulieu (G. A. de) 129, 144,  
 145, 220, 248—249  
 Chiabrera (G.) 125  
 Churriguerra (A.) 93

- Cicero (Marcus Tullius) 80, 147, 429  
 Ciorănescu (A.) 244, 458, 466—477, 475—481, 485—486  
 Coeffeteau (N.) 216  
 Colbert (J. B.) 418  
 Coleridge (S. T.) 380  
 Commenio (Juan Amos) 197  
 Condeescu (N. N.) 106  
 Conrad (V.) 148  
 Corneille (P.) 21—22, 25, 29, 73, 125, 142, 190, 209, 228, 252, 268, 273, 276, 284—285, 293, 300, 309, 335, 340, 349, 355, 358, 361, 363—364, 370, 372—377, 386, 425, 467, 482  
 Corneille (T.) 301  
 Corominas (J.) 10, 12, 214  
 Corot (J. B. C.) 40  
 Correa-Calderón (E.) 227  
 Cortona (P.) 41  
 Cossío (J.-M.) 369  
 Costar 395  
 Cotin (C.) 103, 147, 150, 259, 282, 393  
 Coton (P.) 408  
 Courbet (G.) 40  
 Covarrubias y Orozco (S.) 9, 12  
 Cremonini (C.) 125  
 Croce (B.) 9, 26, 28, 86, 88, 125, 147, 222, 374, 390, 428, 438, 456  
 Crosa (D.) 251  
 Curtius (E. R.) 178  
 Cyrano de Bergérac (H. S.) 26, 223, 227—230, 233, 236, 238, 240, 297, 299, 405, 442—443, 444  
 Cysarz (H.) 28, 48  
 Descartes (R.) 25, 360, 372, 375, 384, 410, 414, 417, 419, 482  
 Desmarests (de Saint Sorein J.) 181, 195  
 Desportes (P.) 20  
 Díez Canedo (E.) 157  
 Díaz Plaja (G.) 28  
 Donadoni (E.) 69, 73, 157, 438  
 Donatello 160  
 Donat 391, 2  
 Donnus 88  
 Du Bartas (G. S.) 78  
 Du Belay (J.) 170  
 Dubois (J.-C.) 462, 466  
 Du Bois-Hus (R.) 188, 242  
 Du Jardin (R.) 430  
 Du Moulin (P.) 197  
 Engel (C.) 84  
 Ermattiger (E.) 48  
 Eschil 346  
 Espinel (V.) 131—132  
 Espinosa (P. de) 435—456  
 Esquilache (prinț de) 157, 192  
 Faguet (É.) 438  
 Farinelli (A.) 371  
 Fiévée (J.) 301  
 Florian (L. P. C. de) 58  
 Fontana (M. P.) 71  
 Francisc I, rege al Franței 116  
 Francisc de Sales (sfintul) 373—374  
 Françon (M.) 292  
 Frankel (H.) 242  
 Freud (S.) 411  
 Friedrich (W. P.) 48  
 Furetière (A.) 9, 302  
 Galilei (G.) 25, 412, 415  
 Gamillscheg (E.) 9

- Garcilaso de la Vega 214  
 Garigliano (P.) 86  
 Gauthier (V.) 271  
 Gentile (G.) 53  
 Gerhardt (M. I.) 58  
 Gessner (S.) 58  
 Ghirlandajo 97  
 Godefroy (F.) 232  
 Goethe (J. W. von) 379  
 Gehin (F.) 216  
 Gomberville (M. Le Roy de) 116, 316  
 Góngora y Argote (Luis de) 25, 82, 165, 172, 175—178, 184, 186, 192—193, 202, 206, 208—209, 220, 223, 240—242, 244—247, 252, 255, 258, 391, 405, 425, 435  
 Gorgias 241  
 Gouggenheim (G.) 404  
 Gracian (B.) 80, 121, 124, 126, 129, 186, 221—222, 226—227, 229, 232—233, 242, 260, 392—393, 404, 433—434, 459, 472,  
 Gravina (G.) 91, 117  
 Greco (D. Theotokopulis, El) 18, 48, 97, 405  
 Green (O. H.) 76, 201  
 Guarini (A.) 147, 429  
 Guarini (G.) 74, 84, 87, 105, 181, 203, 233—234, 268, 281, 284, 327, 395  
 Habert (G.) 432  
 Hankamer ( ) 48  
 Hankiss (J.) 62  
 Hatzfeld (H.) 18, 28—29, 155, 178, 268, 400, 455—457, 464, 483  
 Hausenstein (W.) 26  
 Hénault (J. de) V. Déhenault (J.)  
 Henríquez-Ureña (P.) 436  
 Herrera García (M.) 114  
 Hesse (E. W.) 18  
 Hocke (G. R.) 457  
 Hoffmannswaldau, V. Hofmann (C.)  
 Hofmann von Hoffmannswaldau (C.) 258  
 Homer 352  
 Horațiu 86, 433  
 Hübscher 48  
 Ioan Hrisostomul 411  
 Jacquinet (P.) 244  
 Jáuregui (J. de) 206, 433  
 Jodelle (E.) 170  
 Joerder (O.) 271  
 Johnson (S.) 234  
 Juana Inés de la Cruz (sora) 274, 291, 392  
 Juliá (E.) 291  
 Junio Bruto (E.) 408  
 Kierkegaard (S.) 411  
 Kohler (P.) 15, 22, 23, 26—27, 30, 41, 46, 55, 443  
 La Boétie (J.) 408  
 La Bruyère (J. de) 96—97, 123, 125, 128, 149, 302, 372, 391—392  
 La Calprenède (G. de Coste de) 317  
 La Chétardie 116, 122, 252, 301  
 La Fayette (M.-M. Pioche de la Vergne de) 320, 321—322, 332, 334, 416  
 La Fontaine (J.) 22, 25, 84, 95, 118, 127, 292, 394



- La Mesnardière (H.-J. Pilet de) 79, 227  
 Lancelot (C.) 197  
 La Rochefoucauld (F. duce de) 25, 123, 124, 129, 149, 301, 321, 415  
 La Suze (H. de Coligny, contesă de) 432  
 Laurana (F.) 161  
 Lebègue (R.) 15, 42, 46, 193, 391  
 Lenclos (N.) 141  
 Leo (U.) 112  
 Leonardo de Argensola (B.), 76—77, 117, 145, 157, 217, 259  
 Le Pays (R.) 85, 235, 244  
 Lessing (G. E.) 204  
 Longinus (Cassius) 75, 241  
 López Ibor (J.) 411  
 Lopez Pinciano (A.) 116, 226  
 López de Vega (A.) 125  
 Loredano (F.) 168, 429  
 Lorena (C.) 40, 82  
 Lucanus (Marcus Anaeus) 266—267  
 Ludovic al XIII-lea, rege al Franței 187  
 Ludovic al XIV-lea rege al Franței 96, 120, 127, 161, 409, 418  
 Luther (M.) 408  
 Macandrew (R. M.) 82  
 Machado (A.) 48  
 Magendie (M.) 316  
 Maggioni (M. J.) 48  
 Mairet (J.) 135, 186, 224  
 Mâle (E.) 28  
 Malherbe (F. de) 20—21, 29, 75—76, 85, 117, 128, 160, 216, 223—224, 282, 417—418, 442, 467  
 Malkiel (M. R. L. de) 112  
 Malvezzi (V.) 99, 268, 433  
 Mallarmé (S.) 178, 257, 433  
 Manzini (G. B.) 147, 172—173, 278  
 Margareta de Navarra 116  
 Marino (G.) 52, 62—63, 65, 67, 77—79, 82, 85—87, 95, 98—99, 103—104, 116—117, 146—147, 155, 157, 160, 179, 180, 183, 193, 234, 236, 240—242, 252, 272—273, 280, 393—395, 398, 402—403, 429, 431, 470, 483  
 Marivaux (P. Carlet de) 330  
 Marot (C.) 29  
 Martínez de la Plaza (L.) 171  
 Marzot (G.) 229  
 May (T. E.) 227  
 Maynard (F.) 84, 113, 116—117, 132, 216, 266—267  
 Meyer (H.) 128  
 Mele (E.) 82  
 Meléndez Valdés (J.) 82  
 Ménage (G.) 321  
 Menéndez Pelayo (M.) 371  
 Menéndez Pidal (G.) 113  
 Menéndez Pidal (R.) 18, 53, 77, 128, 200  
 Méré (A. G. de) 79, 120—122, 148, 246, 300  
 Merrill (R. V.) 404  
 Mézeray (E. de) 83  
 Michault (P.) 232  
 Milton (J.) 25  
 Minozzi (P.) 86  
 Molière (J. B. Poquelin de) 21—22, 25, 29, 106, 125, 226, 251—253, 273, 301  
 Montaigne (M. E. de) 8, 25, 46, 52, 54, 75, 215, 412—415, 438  
 Montchrestien (A.) 193  
 Montemayor (J. de) 57—58

- Montesinos (J. G.) 226, 292  
Montesquieu (C. de Secondat, baron de) 118, 120  
Morel-Fatio (J. B.) 157  
Moret (A.) 26, 134, 178, 258, 272  
Morvan de Bellegarde (J. B.) 149  
Múñoz Cortés (Manuel) 233  
Nadal (O.) 372  
Nervèze (A. de) 70, 187, 272  
Nicole (P.) 123—124  
Nicot (J.) 215  
Nietzsche (F.) 27  
Nogales (M. A.) 48  
Northup (G. T.) 128  
Ongaro (A.) 180, 247  
Opitz (M.) 270  
Orcet (E. d') 13  
Orozco Díaz (E.) 26, 48, 52  
Ors (E. d') 456, 457  
Ortega y Gasset (J.) 8  
Ossat (A.) 114  
Ovidius Naso (P.) 299  
Pallavicino (S.) 147, 228, 229, 434  
Papu (E.) 485  
Paravicini (O.) 54  
Parker (A. A.) 59, 80  
Pascal (B.) 8, 25, 48, 124, 414  
Pavillon (M.) 123, 129, 274  
Pellegrini (M.) 148, 227, 229, 231  
Pérez del Montalbán (J.) 435  
Pers (C. de) 242  
Petrarca (F. de) 112, 117, 164, 165, 217, 241, 254, 459, 483  
Pfandl (L.) 9, 29, 48, 369  
Pierre de Saint Louis (părintele) 230, 241—242, 244, 272  
Pindar 395  
Platon 52, 400, 401, 404, 407, 445  
Plautus (T. M.) 302  
Poliziano (A.) 75  
Polo de Medina (S. J.) 81—82, 86, 224—225, 240, 243, 259, 434  
Portugal (F. de) 268  
Poussin (N.) 48  
Pradal Rodríguez (G.) 178  
Pradon (N.) 23  
Prati (A.) 9  
Predmore (R.) 59  
Protăgoras 410  
Proust (M.) 316  
Pure (M. de) 115, 129—130, 149, 436, 441  
Quevedo y Villegas (F. de) 81, 83, 96, 99, 102, 110, 111, 121, 177, 191, 192—193, 200—201, 221, 235—236, 241—242, 246, 252, 255—257, 268, 290, 366, 403, 405—406, 433  
Quintilian (M. F.) 80, 195, 231, 346, 407, 423, 433  
Rabelais (F.) 13, 29, 52  
Racan (H. de Buïel de) 64—65, 70, 73, 106, 128, 133, 136, 278, 307, 357—358  
Racine (J.) 16, 21—23, 25, 29, 59—60, 138, 142, 181, 285, 336, 359, 361, 370—379, 384—386, 411, 416, 425, 461, 479, 482  
Rafael Sanzio 98  
Rampelle 67, 72, 86  
Rancé (A. J. Le Vouthillier) 125  
Raymond (M.) 15, 28—29, 41—43  
Régnier (M.) 98, 115, 127—128, 187, 216, 223, 284  
Rembrandt van Rijn 25, 40, 97, 265  
Rey Altuna (L.) 261

- Reyes (A.) 54  
 Reynold (G.) 26  
 Ribera (J. de) 97, 137  
 Richelet (P.) 9  
 Richelieu (A. J. Du Plessis, cardinal de) 116, 363, 417, 418  
 Riquer (M. de) 9  
 Rivière-Dufresny (C.) 394  
 Rodin (A.) 387  
 Roditi (E.) 29  
 Rojas Zorrilla (F.) 173, 435  
 Romero Arjona (J.) 134  
 Ronsard (P. de) 29, 64, 91, 112, 117  
 Rouch (J.) 59  
 Rousseau (J. J.) 85, 124  
 Rousset (J.) 15, 41, 85, 197, 242, 266, 290, 358, 481, 455, 456  
 Rovetti (G. A.) 180, 186, 194, 243, 258, 277  
 Rubens (P. P.) 100, 206, 386  
 Ruchon (F.) 204  
 Saint Amant (M. A. de Gérard de) 21, 93—95, 168—169, 188, 190, 199—200, 204—205, 208, 235, 238, 255, 290—291, 298—299  
 Saint-Évremond (C. de Marquetel de Saint Denis, senior de) 60, 118, 122, 141, 144—145, 196, 267, 313, 340, 360  
 Salas Barbadillo (A. de) 249  
 Salinas (M.) 268  
 Salutati (C.) 409  
 Sallard 98  
 Sannazaro (A. S.) 64, 85, 395  
 San Pedro (o de) 326  
 Santeuil (J. de) 200  
 Sanz del Castillo (A.) 177, 317, 319  
 Sarmiento (E.) 227  
 Sauerwein (H. A.) 52  
 Scarron (P.) 94, 96, 223, 296, 298—302, 393, 427  
 Scudéry (G. de) 21, 29, 425  
 Scudéry (M. de) 210, 317, 373  
 Schiller (C. F. von) 112, 329  
 Schlegel (A. W. von) 380  
 Schubart (W.) 458  
 Schürr (E.) 338  
 Segrals (J. R. de) 67, 96  
 Seneca 201, 215, 410  
 Sévigné (M. de Rabutin-Chantal, marchiză de) 429, 433  
 Shakespeare (W.) 25, 134, 142, 146, 159, 211, 225, 236, 284, 314, 328, 335, 350, 380—381, 384, 386, 403, 404, 427  
 Shapiro (M.)  
 Simon (É) 26  
 Simone (F.) 41  
 Sollier (A. B. de) 372, 410  
 Somaise (A. B.) 129  
 Sorel (C.) 301—302  
 Soto de Rojas (P.) 68, 164, 177, 180, 242, 244, 268, 284  
 Spee (R.) 272  
 Spengler (O.) 27, 456, 458, 466  
 Spitzer (L.) 12, 178, 206, 291, 340  
 Sponde (J. de) 147, 171  
 Stigliani (T.) 71, 87, 147, 159, 219, 258, 396  
 Strozzi (G.) 272  
 Tallemant des Réaux (G.) 106  
 Tasso (T.) 25, 28—29, 57, 60—62, 64, 68—69, 73—75, 77, 81, 87, 91, 105, 128, 154—158, 163—164, 167—169, 175, 178—179, 182—183, 186, 189—192, 211, 222, 226, 233—234, 236, 268—



- 269, 328, 346, 353, 404, 416,  
 434, 438, 463, 465, 471  
 Tassoni (A.) 113  
 Tebaldeo (A.) 217  
 Teocrit 64  
 Tesauro (E.) 229, 231, 473  
 Testi (F.) 175  
 Théophile v. Viau  
 Thomas (A. L.) 166, 459  
 Thomas (L. P.)  
 Tirso de Molina (G. T.) 113,  
 134, 157, 180, 200, 222, 225,  
 238—239, 244, 328, 367—369,  
 373, 415  
 Tiziano (V.) 98  
 Toffanin (G.) 112, 113, 409  
 Torres Naharro (B. de) 313  
 Trillo y Figueroa (F.) 257  
 Tristan l'Hermite 66—67, 84, 131,  
 172, 195, 242—243, 245, 281—  
 282, 358, 396  
 Tyard (P. de) 74  
 Urfé (H. de) 58, 75, 131, 322  
 Vacalerio (A.) 134  
 Valle-Inclán (R. M. del) 472  
 Vallot (C.) 84  
 Van (Dyck (J.) 90  
 Vaugelas (C. F. de) 442  
 Vauquelin de la Fresnaye (J.)  
 215—216  
 Vavas seur (F.) 228  
 Vega y Carpio (Félix Lope de)  
 25, 52, 53, 82, 114, 117, 128,  
 131—134, 159—160, 177, 205,  
 211, 222—223, 225—226, 235,  
 240, 260, 272—273, 284, 291—  
 292, 296—297, 314, 328, 366,  
 367, 369, 397, 404, 405, 427,  
 434—436  
 Velázquez de Silva (D.) 25, 97,  
 405—406  
 Velez de Guevara (L.) 233, 314  
 Vergerio (P. P.) 113  
 Verlaine (P.) 220  
 Viau (T. de) 24, 115, 127, 132,  
 189, 190, 191, 194, 195, 290,  
 394  
 Vico (G.) 188  
 Villamediana (J. de Tassis y  
 peralta, conte de) 79, 176, 193,  
 241, 268  
 Villani (G.) 87  
 Virgiliu (Maro P.) 55, 56, 64, 85,  
 299, 345  
 Vitruvius 460  
 Voiture (V.) 68, 82, 146, 187,  
 189, 258, 292, 432  
 Voltaire (F. M. Arouet de) 85  
 Vossler (K.) 404  
 Walzel (O.) 27  
 Wardropper (B.) 128  
 Wartburg (W.) 9  
 Weisbach (W.) 27, 28  
 Weise (G.) 459  
 Wellek (R.) 9, 18, 22, 26—27, 29,  
 41—43, 48, 185, 231, 455, 466  
 Wilkinson (L. P.) 27  
 Wölfflin (H.) 13—14, 17, 29, 31—  
 33, 36—37, 39—43, 83, 100, 455  
 Worringer (W.) 458



# SUMAR

## INTRODUCERE . . . . . 5

1. Originea termenului
2. Originea noțiunii
3. Dificultățile barocului literar
4. Situația lui actuală
5. Teoria barocului după Wölfflin
6. Insuficiența ei pentru literatură
7. Obiectul lucrării de față

## I. NATURĂ ȘI ARTIFICIU . . . . . 51

1. Natura barocă
2. Abandonarea descrierii enumerative
3. Descrierea sintetică
4. Descrierea antirealistă
5. Superioritatea artificiei
6. Natura corectată de Artă
7. Noile tehnici descriptive
8. Portretul ca efect de perspectivă
9. Portretul psihologic
10. Reprezentarea mișcării

## II. INIMA ȘI SPIRITUL . . . . . 109

1. Nevrednicia poetului
2. *El discreto* sau mediocritatea
3. Sentimentele în literatura barocă
4. Inima corectată de Spirit
5. Funcția literară a Spiritului
6. O stilistică a creației



### III. UNITATE ȘI DUALITATE . . . . . 153

1. Viziunea dualistă a unității
2. Dualismul incomparabilului
3. Metaforă, comorație, repetiție
4. Expresii sintetice ale dualității
5. Activare și personificare
6. Suprarealismul metaforei
7. Mitologie și geografie poetică
8. Multiplicitatea planurilor

### IV. CONCEPTUL . . . . . 213

1. Noțiunea și numele ei
2. Generalizarea ei
3. Definiția ei
4. Conceptul prin echivoc
5. Conceptul prin efect de perspectivă
6. Conceptul prin entimemă
7. Respingerea conceptului de către clasicism
8. Uzul și abuzul de concept

### V. CONTRASTUL . . . . . 263

1. Modalitatea barocă a contrastului
2. Geminăție, ecou literar, joc de cuvinte
3. Opoziții silogistice: alternativa
4. Dilema
5. Opoziții intenționale: absurditatea, asteismul, ironia
6. Burlescul

### VI. CONFLICTUL . . . . . 305

1. Definiția conflictului
2. Ideea aventurii în literatura tradițională
3. Incoerența romanului tradițional
4. Ordonarea logică a conflictului în romanul baroc
5. Schema sentimentelor neîmpărtășite
6. Schema sentimentelor mediate
7. Schema opoziției față de lume: Cervantes

## VII. DRAMA . . . . . 343

1. Unitatea personajului literar tradițional
2. Definiția și caracterul conflictului interior
3. Istoria lui în secolul al XVII-lea
4. Îndoiala înlăturată de voință: Corneille
5. Îndoiala suprimată de credință: Tirso de Molina și Calderón
6. Îndoiala învinsă de pasiune: Racine
7. Îndoiala fără soluție: Shakespeare

## VIII. ORIGINILE BAROCULUI . . . . . 389

1. Căutarea noutății
2. Platonismul
3. Îndoiala
4. Istoria îndoielii, apariția ei în literatură
5. Soluțiile ei

## IX. PERICOLELE ȘI PERENITATEA BAROCULUI . . . . . 421

1. Intelectualismul artei baroce
2. Pericolele cerebralismului: izolare, prolixitate, emfază
3. Obscuritate și ermetism
4. Definiția barocului istoric
5. Activul literar al barocului
6. O evoluție a literaturii

Bibliografia barocului . . . . . 447

Postfață . . . . . : 455

Indice de nume proprii, . . . . . 488



Lector: VASILE IGNA  
Tehnoredactor: A. MOLNAR

Apărut: 1980. Bun de tipar: 20.09.1980. Comanda nr.: 1928.  
Coli de tipar: 31,25. Hirtie velină de 70 g/m<sup>2</sup>.  
Format: 1654×84.

Tiparul executat sub comanda nr. 320/1980  
la Intreprinderea Poligrafică Cluj,  
Municipiul Cluj-Napoca, B-dul Lenin nr. 146.  
Republica Socialistă România





BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

OBLIGATORII

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY





Lel. 22